التنوع الدلالى فى مسرح الطفل
ما بين التناص والتراث والإخراج

جمع وإعداد

نـجاة صادق الجشعمى

تقديـــم

أ.د / كمال الدين عيد

الجزء الأول

الكتاب : التنوع الدلالى فى مسرح الطفل ما بين التناص والتراث والإخراج

الكاتبة : نـجاة صادق الجشعمى

الناشر: مركز الوطن العربى "رؤيا"

البريد الالكترونى : justhappy_man2000@yahoo.com

Hafez66@live.com

تليفون: ٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨

الناشر : " العنــوان " للنشر والتوزيع – الشارقة مويلح

ص.ب: ٨١٨١١

alenwan10@gmail.com

الطبعة الأولى: القاهرة ٢٠١٨

رقم الإيداع: ٣٧٩٤ / ٢٠١٨

دار الكتب والوثائق القومية

إدارة الإيداع القانونى

الترقيم الدولى : I.S.B.N 978 – 01 – 4963 - 3

الغلاف : إخراج خالد شعبان

تصميم وجرافيك: خالد شعبان

الإشراف على التنفيذ :

الأستاذ / أحمد حافظ، الأستاذ / أحمد محمد الشريف

الجمع والصف الإلكترونى: وحدة الكمبيوتر بالمركز

تنفيـذ: خـالد شـعبان

توزيــع: مركز الحضارة العربية – أ. على عبد الحميد

مكتبة عمر بوك ستور – القاهرة ١٥ شارع طلعت حرب أعلى مطعم فلفلة

تليفون: ٠٢٢٣٩٦٠٠٤٧ – ٠١٠٠٣٣٦١٢١٧

الإسكندرية: مكتبة دار حورس للنشر والتوزيع

مكتبة أكمل: الإسكندرية ١٨١/ ١٨٣ شارع أحمد شوقى – رشدى

تليفون: ٠٣٤٥٥٧٣٥٢

التنوع الدلالى فى مسرح الطفل

ما بين التناص والتراث والإخراج

السيد حافظ " نموذجاً "

دراسات بقلم النقاد

● الدكتور / عبد الكريم برشيد	المغرب	● الدكتور / كمال الدين حسين	مصر
● الدكتور / مفتاح خلوف	الجزائر	● الدكتور / نادر القنه	فلسطين
● الدكتور / علاء عبد الهادى	مصر	● الدكتور / علاء الجابر	الكويت
● الدكتور / محمد عبد المعطى	مصر	● الدكتور / أسامة أبوطالب	مصر
● الدكتور/ عبد العزيز خلوفة	المغرب	● الدكتور / طارق محمود الحصري	مصر
● الدكتور / محمد مبارك الصورى	الكويت	● الدكتور/ زيان أحمد الحاج	سوريا
● الدكتور / سيد على	مصر	● الدكتور / أبو الحسن سلام	مصر
● الأستاذ / حمد الرقعى	الكويت	● الأستاذ / صالح الغريب	الكويت
● الفنان / محمد المنصور	الكويت	● الأستاذ / عماد منصور المنصور	الكويت
● الأستاذ / شنايف الحبيب	المغرب	● الأستاذ / صلاح البابا	مصر
● الأستاذ / عبد المحسن الشمري	الكويت	● الأستاذ / بسام العثمان	الكويت
● الأستاذ / وليد أبو بكر	فلسطين	● الأستاذ / عزت علام	مصر
● الأستاذ / عبد الغنى داود	مصر	● الأستاذ / عماد النويري	مصر
● الأستاذ / حسن عبد الهادى	فلسطين	● الأستاذ / فيصل السعد	الكويت
● الأستاذ / سامى الباجورى	مصر	● الأستاذ / عبد العليم رسلان	مصر
● الأستاذ / ناصر العودة (سليمان الشيخ)	فلسطين	● الأستاذ / صالح البدرى	العراق
● الأستاذ / يوسف حمدان	البحرين	● الأستاذ / خليل السوادى	الكويت
● الأستاذ / عبد القادر كراجة	فلسطين	● الأستاذ / دخيل الدخيل	الكويت
● الأستاذ / ماجد الشيخ	فلسطين	● الدكتور / حمدى الجابري	مصر

الإهـــداء الأول

من يمرض يلجأ للدواء.. ومن يجتز منه سني العمر ينحني ويسكب الدموع حزناً وقد يكون ندماً وقد يكون ضعفاً وقد يستجدي نظرات الرضا والعطف.. لك أمي أهدى هذا الكتاب يا قلبي وروحي.. يا أنفاسي وخاطرتي وعباراتي وأريج عبقك برئتي باقي أمي يا روح الحياة وأول قصيدة حب بقلبي... لك طول العمر وأزيدها بإذن اللّه من سني عمري فداك روحي وقلبي...

الإهداء الثاني

إلى رفيقات عمري أخواتي وشقيقات أوردتي وشراييني

- **رجـــاء**
- **انتهاء**
- **إشراق**
- **انتقاء**

كنت لكن دوماً أماً.. وأصبحت أروع إنسانة بكن وفى عيونكن.. فإن لم أكن بقربكن فإنكن بروحي وقلبي ولن أنسى حبكن على لساني كلمات يعجز لساني من حملها والإدلاء بها ويقف عقلي عن التفكير وقلبي عن التعبير لكن مني يا زهرات الروح أن تقبلن مني هذا الإهداء.... أحبكن. (رجاء ـ إشراق)

مقدمة بقلم
الأستاذ الدكتور / كمال الدين عيد

بداية الشكر الجزيل واجب محتم لسعادة الدكتورة الفاضلة نجاة صادق الجشعمى لما بذلته من جهد خلاق في مرحلة إعداد هذا الكتاب (التنوع الدلالى فى مسرح الطفل ما بين التناص والتراث والإخراج) وتجميع عناصره ومحتوياته عن مبدع التجريب..

السيد حافظ الذى درس الفلسفة فى جامعة الإسكندرية عرفته كاتباً دراميًا لمسرح الطفل فى الكويت.. ثم إمتداداً فى الوطن العربى. قدم ١٨ مسرحية للطفل أخرجها مخرجون مصريون وعرب.. أحمد عبد الحليم.. محمود الألفى.. محمد عبد المعطى.. حسام عطا.. فاروق زكى.. حسين المسلم.. دخيل الدخيل.

كما اشتغل السيد حافظ على نظريات الفكر الفلسفى للدراما المصرية.. فدخل بفكره إلى قاعات العلم فى الجامعات العربية، عبر رسائل علمية عديدة بالعشرات فى جامعات مصر والمغرب والجزائر والأردن.. لتخرج هذه الرسائل وتستقر فى عقول طلاب الجامعات بإضافة فلسفات حديثة تضمنت فكر السيد حافظ الفلسفى فى النظرية والتطبيق.

السيد حافظ شخصية ابتكارية متعددة التوجهات الفلسفية على غرار جوته.. وسارتر. وأنوى.. وكل عباقرة الفلسفتين الفرنسية والألمانية فى العصر الحديث.

أ.د. كمال الدين عيد

تمهيد

بقلم : نجاة صادق الجشعمى

إن هذا الكتاب يضم كوكبة من النقاد والأدباء والصحفيين والمخرجين من المحيط إلى الخليج حول مسرح الطفل والتجربة الثرية التي خاضها الكاتب السيد حافظ الذي له مشروع متكامل في مسرح الطفل يضم (١٨) مسرحية قدمت في تونس والبحرين والإمارات والكويت وقطر والعراق والمغرب. والكتاب الرائعون في هذا الكتاب من مصر والعراق والمغرب وتونس والجزائر والكويت وفلسطين. وهذه التجربة للكاتب العربي المصري لم تتكرر في تاريخ المسرحي العربي خاصة مسرح الطفل حتى الآن .

وقبل أن نبدأ في تقديم هذا الكتاب بشكل تنظيري لابد وأن نبدأ أولاً بمفهوم الطفولة والأسرة ودور المدرسة والمؤسسات المهتمة برعاية الطفولة وتأثيرها على اكتشاف وتنمية المهارات الفنية والعلمية والأدبية والرياضية ....

استهلال لابد منه....

بداية من الأسرة التي هي مهد نشأة الطفل وغرس القيم والأفكار والاخلاق نعترف أنها مهمة صعبة ومعقدة وعمل شاق يحتاج الى جهد عظيم لأنها أي (الأسرة) هي المحور الأساسي والنواة في حياة الطفل وتعتبر الجهة المسئولة عن تربيتهم وتوجيه وتعديل السلوك وذلك عبر مراحل النمو التي يمرون بها. ومن هذه السلوكيات التي يتعايش معها الطفل في أسرته (الأم والأب وأفراد أسرته المقربين) يتزود بكنز من الأفكار والقيم والمبادئ كالحب والكره، الخير والشر، احترام الآخرين، التسامح والعفو، والغضب فيفرق بين التناقضات لهذه السلوكيات لكن هذه السلوكيات تنعكس على شخصيته فينشأ الطفل وهو حامل المقاومات الدفاعية للسلوكيات المغايرة ويصبح يشعر بالحب والمحبة والأمان وينكسر لديه حاجز الخوف وينمي فيه التعبير عن الذات والرغبة في التعلم والعمل بكل ما يوجهه له الوالدان من نصائح. ثم المحور الثاني لتنمية شخصية

الطفل تربوياً هي (المدرسة) فالطفل عند التحاقه بالمدرسة منذ الساعات الأولى هنا يكمن دور المدرسة والمعلم إذ يقضي (التلميذ) ذلك الطفل معظم وقته في المدرسة ويختلط مع أطفال من أسر أخرى وسلوكيات وأفكار أخرى وكذلك المبادئ أيضاً متنوعة لهذا يكون عمل المدرسة عموماً والمعلمة خصوصاً عمل شاق ومتعب لكنه مثمر يخلق شخصية هذا الطفل الصغير ويكمل ما غرسته الأسرة ليكون شخصية قيادية سوية محبة للإنسانية والوطن والحياة والتطور فالمدرسة تقوم بمساعدة الأسرة في تقويم وغرس وتحسين سلوك الطفل من خلال الاندماج مع الأطفال الذين يماثلونه بالسن فيتكيف الطفل وتترسخ تلك السلوكيات معه (الطفل) مدى العمر وهذا ينجح من خلال الأنشطة المختلفة وارتباطها بثقافة المجتمع السائدة، أي خلق جو اجتماعي مبني على التعاون والالتزام والاحترام. وهنا تقع على عاتق المدرسة بصوره عامة والمعلم بصورة خاصة الاهتمام وتنشئة وإلقاء النظر على المهارات والتعامل مع الطفل وفق الشخصية، الطفولة، النشأة الاجتماعية، والميول والهوايات، والسلوك. ومن الجدير بالذكر هناك أفعال ووسائل متنوعة ومختلفة لتنمية شخصية الطفل واكتشاف مهاراته وميوله وأهمها الأسرة والمدرسة وتعاونهما ببناء شخصية الطفل السوي وذلك بمتابعة الطفل كأن تقوم الأسرة بعمل جدول زمني أسبوعي للأعمال التي يقوم بها الطفل أثناء وجوده بالبيت. هذا يعمل على تقويم الطفل، مثلا هل هو اتكالي، انطوائي، عدواني؟ هل يرتب أشياءه أم يدعها مبعثرة؟ ملابسه كتبه، ترتيب السرير، هل يلتقي بأصدقائه؟ كيف يتعامل معهم؟ عندما يخرج بنزهه كيف تكون تصرفاته؟ عند اصطحابه إلى دور السينما والمسرح هل يتفاعل ويقوم بتقمص الأدوار للشخصيات؟ عند التخطيط لتركه بالبيت وحده، كيف يتصرف؟ عندما يصحبه والده لدور العبادة أو اصطحابه للعمل سواء مع الأم أو الأب هل يشعر بالملل؟ أم يعبث بالأوراق والسجلات؟ كل هذه تكتب وتسجل لتقويم سلوك الطفل حتى يتسنى معرفة ميوله ورغباته المستقبلية.

السؤال هنا :

بما أن الأسرة (الأب والأم) النواة الأولى لتعليم الطفل، كيف تكون هذه الأسرة ؟

بما أنه المهمة الملقاة على الأسرة صعبة جداً إذاً يجب على الأب والأم التعاون أولاً ثم التحلي بالصبر وانتقاء الألفاظ وتشجيع الطفل معنوياً وأحياناً مادياً إن استوجب الأمر ذلك. التحدث مع الطفل حول أهمية كل فرد للمجتمع وأهمية المهنة التي يقوم بها، وذلك بأمثلة حية ويلتزم بالوعود التي يوعد بها الطفل كي يتعلم الصدق والوفاء وتقيم الأعمال والأشخاص. التحدث مع الطفل بهدوء دون استخدام الصراخ والعقاب لأنه سوف يعرض الطفل للإحباط ، اعطاء فرص للطفل في المشاركة ليتعلم معنى العمل التعاوني والوحدة والحرية، مشاركة الطفل في التمرينات الرياضية سيقوي البنية البدنية وتقويم جسده وعقله وحبه للرياضة.

كل هذا من أجل كشف قدرات أطفالنا الفنية الخاصة بالتفكير والاختيار والتعليم الجمعي والتدريب والتعبير عن قدراتهم وميولهم وقدراتهم الحسية وسرعة الاستجابة والحركة والتخلص من الخمول والانطواء فخلاصة ما تقدم يتبين لنا الآتي: الأسرة بالدرجة الأولى هي التي يقع عليها العبء الكبير واللبنة الأساس لاكتشاف شخصية وميول واتجاهات الطفل المستقبلية بالإضافة إلى مساعدة التربية والتعليم ومؤسسات الدولة المتمثلة بالقنوات الفضائية والمسابح والمسارح ودور السينما والمتنزهات ومدن الألعاب والملاهي للأطفال وبرامج الأطفال التي تبثها القنوات التلفازية والإذاعية والنشاطات المدرسية كلها متعاونة في خلق شخصية الطفل ..وأهم الخطوات لاكتشاف ميول الطفل الإبداعية في سن مبكر. كما أوضح ذلك الدكتور (كمال مغيث) الخبير التربوي والباحث في المركز القومي للبحوث التربوية، بقلم (بسمة مشالي) في (مصراوي الالكترونية) في ٢٧/ ١٠ /٢٠١٧ ، قال : بما أننا ظالمين أطفالنا معنا ونعمل على إجبارهم لتنفيذ الكلام وتقنين إبداعهم فعند شقاوة الأطفال ولعبهم بأثاث المنزل يثير الطفل غضب وانزعاج الأم أو الأب وبالتالي يعرض نفسه لأساليب كثيرة من العقاب دون وعي من الأسرة بخطورة ذلك، فيوضح الدكتور (كمال مغيث)

ثلاث خطوات لاكتشاف مواهب الطفل في سن مبكر وكيفية تنميتها :

١- حرص الأسرة على توفير مشاعر الحب والثقة والأمان للطفل بشكل كبير ليطلق العنان للطاقة الكامنة بداخله المليئة بالفكر والإبداع..

٢- واجب الأهل تعزيز المواهب لدى الطفل وعدم إنكار أهميتها واظهار إعجابهم للطفل حتى لو باتت تافهة وغير مهمة على سبيل المثال.. الفتيات تفضل وتحب اللعب بالدمى وتلعب بالفطرة دور الأم وكذلك الرسم والتلوين على الحائط من الممكن أن يكشف عن موهبة الرسم عند الطفل...

٣- إجراء حوار بشكل مستمر بين الطفل والأسرة ومراقبة سلوكيات الطفل واهتماماته والأمور التي تجذب انتباهه وتركيزه وتشجيعه على التعبير والمحادثة...

فمن خلال هذا الكتاب ومن خلال الدراسات التي كتبت بأقلام عباقرة النقد الأدبي في الوطن العربي نجد أننا وببساطة شديدة أمام نظام تعليمي للأسف أصابه الخلل وانعكس ذلك على منظومة التعليم وأثر سلبياً بشكل أو باخر على الطفل، فأين مهنة التعليم وأين دور المعلم الذي أصبح يلهث وراء لقمة العيش بالدروس الخصوصية، والتقصير في واجبه أصبح الغائب الحاضر، بالإضافة إلى أساليب العنف والقهر والسيطرة والاستعباد التي يتعرض لها الوطن العربي والحروب والعنف والتهجير القسري والتشرد بالنزوح والاندماج مع مجتمعات أخرى بعيد كل البعد عن واقعنا الاجتماعي وأفكارنا جعل الطفل أمام منعطفات متشابكة وأسلاك شائكة من الأفكار والقيم وبالتالي أدى الى اهمال الطفل وميوله وقدراته وتناسي بذور النماء والتطور ومحط الأمل وقبلة الأحلام والرجاء علماً أن هذا الطفل هو كائن لا يفهم ولا يعي ولا يدرك جعله القدر أن يكون أسفل هرم البناء فيما إذا ولد بأسرة مفككة، بهذا تكون عاملاً رئيساً للانحراف والإجرام كذلك التعليم أيضاً قد يساهم فيما إذا كان المعلم والمنهج لا يخضع لتنقيح من قبل المختصين وأيضا الأهم الأنشطة المدرسية والعروض المسرحية فيما يتعلق بمسرح الطفل والنصوص المسرحية المخصصة للأطفال) إذا ما كانت تحمل

الأفكار والقيم الأخلاقية التي تناسب مجتمعنا) الطفل يحمل خيالا خصبا خاضع لعملية الغرس وزراعة الأفكار وبرمجة العقل والميول بحيث تشبع رغبته في التخيل بنفس الوقت نربطه بالواقع الذي نعيشه وذلك عن طريق كتابة الحكايات والقصص الخاصة بالأطفال وفق المراحل العمرية.. أيضاً النصوص المسرحية يجب أن تنمي الأحاسيس وباستخدام أسلوب بسيط سهل غير معقد لأنه تعود على المحاكاة وتصحيح المفاهيم والقيم بشكل مبسط يماشي الطفل عقلياً وتلقياً واستخدام الطبيعة من حوله كالأشجار، الحيوانات، قصص الأنبياء، قصص الواقع التي يعيشها الطفل، تقديم الترغيب، ممارسة التكرار لترسيخ العادات الصحية كتناول الطعام أو غسل الأسنان والنظافة وشرب الحليب للصحة جيدة بعيدة عن الأمراض، أو نص يحقق الحب والأمان وذكر الجنة والنار أمثلة للعقاب والثواب، أو الابتعاد عن المخاطر

والأدوات الحادة واللعب بها والعبث بالنار وغيرها لنغرس عند الطفل المساعدة والإسعافات

الأولية وتجنب المخاطر. لكي نعلم أطفالنا القيم والاعتماد على النفس والإبداع في التفكير والوفاء للذين علمونا ولننمي القراءة عند الصغار ونوجه أعمالنا لتكون مناسبة لميول أطفالنا وخبراتهم وصقلها والتوازن بين احتياجاتهم للعب والتعليم. وأن تكون النصوص تدور حول واقعنا الاجتماعي ملائمة لأعمارهم بعيدة عن المغامرات البوليسية والقتالية العنيفة أي كما يقول الكاتب الكبير السيد حافظ في نصوصه الخاصة في (مسرح الطفل) تجلب المتعة والسرور.. تحرك وتنمي الخيال.. يستخدم الحوار في تذكير الأطفال (البطولات العربية. الشجاعة. المغامرات) التشويق بأسلوب بسيط وسلس مع قدر من الغموض لكي يثير التفكير وتنشيط العقل وبالإضافة إلى استخدام الرسوم والديكورات البسيطة ذات الألوان المبهجة لنفسية الطفل.. وأيضا من يقرأ نصوص الأستاذ الكاتب الكبير (السيد حافظ) يجد النضوج والذوق والجمال والثروة اللغوية وبث القيم في نفوس الأطفال إلى جانب البهجة والفرح والسرور محافظاً على هويته الإبداعية في

مشواره الثاني وهو مشروع الكتابة للأطفال وإشراقته الفنية ودوافعه العميقة والتركيز على الانتماء للوطن ونوعية الحكاية.. فأغلب النصوص المسرحية تبدو للأطفال لكنها تحمل مبادئ وأخلاقيات وأفكار للكبار. ويقول من هنا تولدت الرغبة لدي وأخذت تدفعني منذ ثلاثة سنوات وبالأخص ازداد دافعي عند دخول حفيدتي الغالية (لارا علي) إلى المدرسة (مرحلة الابتدائية) وتلك المعلمة التي لم تمتلك الخبرة في تعليم الأطفال (الحروف) وكيفية رسمها ونطقها وكتابتها وعدم استخدام القصة لتشويق التلميذ الصغير ذلك الكائن الذي دخل عالم جديد وهو عالم الدراسة والعلم والكتابة. قد أكون أنانية لكن هذا حال كل الآباء والأمهات يسعون إلى تعليم أبنائهم بدافع الرغبة لأن يكونوا الأفضل والأحسن والأجمل دائماً لذلك.... يزداد اشتعال الرغبة في تناول هذا الكم الهائل من الدراسات التي تناولت المشروع الأدبي للأستاذ المبدع الكبير (السيد حافظ) لقد قمت بتجميع هذه الإضاءات البراقة التي دونتها تلك الأقلام الجادة التي تخلق الحرف وتصقله كالماسات التي تصاغ بعد صقلها لتزين عنق النساء الجميلات فظلت تلك الرغبة تدفعني أكثر لأدون هذه الدراسات هنا بين دفتي هذا الكتاب وما بين الدراسات والتطبيق أشعر بالاقتناع أنني حققت تلك الرغبة لكنني ظللت أتذمر من الحروف لعلها لن تمنحني تلك اللغة التي أستطيع أن أبدع وأتألق في تأطير لغة ونصوص هذا المبدع والدراسات والتحليلات النقدية للنصوص المسرحية للأطفال وبين رغبة القارئ إلى ما يحب ويهوى من قراءات رومانسية وأدبية... لكن الأدب متنوع بل هو صرخة عالية تدعونا أن ننتبه لهذه الصرخة ونستمع ونفهم ونتعاطف لنصنع الإبداع وننمي القدرات إيجابياً..

بدايةً وليس أخيراً.. لا يسعني إلا أن أعبر عن فرحتي وبهجتي وأملي الصادق من هذا الكتاب هو المحافظة على مسرح الطفل وفنونه وقضاياه وحرصنا على الإبداع والتألق والحفاظ على أعمال كبار الكتاب المبدعين ونموذجاً هنا الكاتب الروائي والكاتب المسرحي والقاص المبدع (السيد حافظ) ومشواره مع مسرح الطفل وتجميع كل ما مجد الأدب العربي بهذه الدراسات القيمة حتى يتسنى

للباحثين والأكاديميين وطلاب الدراسات العليا الاستفادة منها لاستغلال الوقت والجهد وسرعة الإنجاز بالعمل الأدبي والنقد للأدب العربي المتطور والتجديد لكم ولنا التوفيق إن شاء الله...

مسرح الطفل عند السيد حافظ :

"مسرح الطفل ما يزال في بداية الطريق.. هذا ليس عيباً، ولكن العيب هو ألا يدرك واقعه وألا يتجاوز ذاته باستمرار".

بالفعل مسرح الطفل بهذا المعنى جديد وصعب لأن الالتفاتة إلى هذه الفاعلية لم يتم إلا مؤخراً، الشيء الذي يعني غياب تراكمات سواء على مستوى المقاربة أو على مستوى الإنجاز العملي والفني.

إن الإرهاصات المؤشرة لبداية الاهتمام بمسرح الطفل بالكويت احتضنته مؤسسة البدر " التي أطرتها الأستاذة "عواطف البدر" فاهتمت بمسرح الطفل وآمنت بكينونته وخطورته. وإذا عاينا مسيرة السيد حافظ في رحلة الكتابة للصغار نجد أن مسرحية سندريلا تعد أول محطة في مدن كتابته للأطفال. وقد ارتبط أساسا بمؤسسة البدر، ترى هل حقق مبدعنا نجاحا في مسرح الطفل ؟

ولقد كانت سندريلا نقلة نوعية في الكيف والفكر ليس بالنسبة للمؤلف فقط ولكن للمسرح الكويتي خاصة والخليجي عامة..

١- مسرحية سندريلا تروي حكاية فتاة رقيقة المشاعر، طيبة متجلدة وصامدة بالرغم من أنها تعاني ضروب الذل والعسف من قبل زوجة أبيها " هنود " وشقيقتها " فهيمة ولئيمة ". وفي أحد الأيام يحدث أن تلتقي بامرأة خارقة تساعدها على تحقيق طموحاتها المستقبلية. هذه المسرحية مستمدة من تراثنا الإنساني، وتجدر الإشارة إلى أن كلمة فرنسية أصلها Cendrillon وهي تعني الرماد، وفي المغرب يطلق عليها اسم عيشة رمادة بمعني الفتاة التي تنام في الرماد. ولعل السيد حافظ كما يقول عبد الكريم برشيد " أعطانا تركيبا جدليا لتفاعل الذات والموضوع ؛ أعطانا قراءة متميزة وكتابة مغايرة. فهو قد قرأ الحكاية الغربية بعين شرقية انطلاقا من مخزونه الثقافي ومن

وضعه التاريخي الاجتماعي ومن إرثيه الحضاري – العربي الإسلامي... تقول الباحثة نعيمة عبد لاوى إن المسرح سواء كان موجهاً للكبار أم الصغار يجب أن تراعى فيه الأسس الفنية التي تجسد أبعاده المعرفية والأيديولوجية.

٢- والمتتبع للعمل الدرامي الموجه للطفل عند "السيد حافظ"، يلاحظ اهتمامه بالمضمون حيث يقدم أفكاراً مناسبة لأبناء مجتمعه في قالب فنى، يعيد فيه ذكريات طفولته ويجددها فى الناشئة. فالسيد حافظ يقول في إحدى اللقاءات الصحفية متحدثاً عن تجربته الفكرية : "فى مجرى نهر الكلمات الأولى عرفت الحرية والإنسان والرغيف فى درب الخناجر والأعلام والدم، عرفت الثورة والفن والتغيير تشرق تجربتي مع أنهم يسلبونها كل يوم قيمة، لكنها تشرق في الأطفال وجذور البحث وبقايا الصدق المترب.

"فالسيد حافظ" لم يكتف بالثورة على الوضع العربي المتأزم، وإنما تمرد على الأصول التقليدية، فابتعد عن الصيغة الأرسطية التي قيدت الكاتب المسرحي عن التعبير بحرية، وحالت دون خلق تواصل بين المبدع والمتلقي. وانطلق من الوجدان الشعبي والتراث العربي من أجل صياغة أدوات معرفية وجمالية مغايرة وقادرة على التعبير عن الهم العربي في الوقت الراهن. مع مراعاة المستوى الفكري للطفل.

" فالسيد حافظ" : إذاً يقدم للمسرح فكراً أكثر منه فناً وقد نجد في مسرحه الطفلي، مسرحيات تحمل شكلاً للصغار ومضموناً للكبار كمسرحية "الشاطر حسن"، ولكن رغم ذلك فالشكل عنده ينبغي أن يرتبط بالمضمون ويناسبه. لهذا نجده فى مسرحياته يحاول توفير العناصر الأولية في بناء المسرحيات من قصة وشخصيات وحوار...

كما يعتمد على البساطة في استخدام الرموز والدلالات حتى يناسب مستوى فهم الطفل ومداركه. بالإضافة إلى كل هذا وذلك نجده يفكر في إيجاد هوية لمشاريعه الأدبية والفنية والسيد حافظ كان يدرك بل متأكد أنه يقدم العمل أو النص

المسرحي إلى طفل واع مدرك لأن بطبيعة الحال الأطفال يتميزون بالوعي والذكاء والحس الفني الجميل خاصة إذا جاءت الأفكار حقيقية وواقعية فإنه (أي الطفل) قادر على الاستيعاب....وهذا ما يؤكده الأستاذ (السيد حافظ) في حديث له في كتاب بعنوان (دراسات في أدب الطفل) (الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل بالكويت) الطبعة الاولى القاهرة ١٩٩٦ (نزيهة بن طالب و شنايف الحبيب) ص ١٠١ ((هذا هو مشاهدي العظيم، مشاهدي الذي يصفق من القلب، ويحفظ في القلب كل الكلمات، مشاهدي الذي تحديت به الأساتذة الأكاديميين في كلية التربية في الكويت وأنا تربوي خريج كلية التربية.، يقولون أنت تكتب للطفل أعلى من مستواه، قلت أنا أكتب من مستواه وأتحداكم قالوا إن الطفل لا يفهم في السياسة، قلت يفهم في السياسة. وعندما قدمنا إحدى المسرحيات السياسية للطفل، وكانت (أولاد جحا) كانت الصالة يرتفع فيها التصفيق أكثر مما يفعل الكبار الذين مات في داخلهم كل إحساس بالوطنية نتيجة الظروف السياسية والقهر الاجتماعي على مدى قرون طويلة).. وعندما سئل الأستاذ السيد حافظ أين تجد نفسك.

هل في مسرح الكبار أم في مسرح الأطفال؟ أجاب...

سؤال صعب.. حتى الأن لم أجد نفسي. حتى الآن قدمت أعمالي لمسرح الكبار ومسرح الأطفال وأعمالاً تليفزيونية وإذاعية لم أجد نفسي ولكن ما أذهلني في الحقيقة هو مسرح الطفل بحيث كانت تباع أعمالي بسعر ٢٤ دولاراً لشريط الفيديو في الوقت الذي كانت تباع مسرحيات كبار الفنانين في مصر بـ٣ دولارات لشريط الفيديو... رغم هذا لكن أين يجد الكاتب أو الفنان أو المخرج نفسه ؟ هل يجد نفسه في أي عمل مسرحي يحقق وجوده، يجد نفسه لحظة خروج العمل إلى الناس ثم تتوه منه نفسه في تلاميذه، في الشوارع بعد أن يخرج الناس من المسرح، وينفض المسرح وتنطفئ أنواره ويغلق بابه، ويخرج من الصالة أقل الناس متعة لأنه عندما يخرج الناس ومعها مسرحياته، ويعود هو ومعه قلقه الدائم وحلمه الدائم ويبحث ويقول (من أنا)... إن كاتبنا صاحب قلب

عاشق للأدب والكتابة سواء في المسرح بكل أصنافه أو القصة والرواية والمقالات والأعمال التلفازية والإذاعية وله ضمير حي يتعذب بعذابات الظلم والاستبداد والقهر.. ويمتلك روح متمردة ونظرات تأمليه وحروفه تتصف أحياناً بالصدامية ترفض كل ما يمس القلب والوطن من سوء لذلك كتاباته مستفزة للبعض والتموقف للبعض الاخر في وجه الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية.. ويثبت لنا على مدى مسيرته الابداعية أنه يتعايش مع أبطال كتاباته فهم أيضا أبطال متمردون يحلمون ويبحثون ويساهمون في التجديد والتطوير بالكلمات الحقيقية الصادقة النابعة من جوف المعاناة لمعالجة الواقع العربي المعاصر (المتمارض) بالاحتكار والإرهاب والتشبث بالغرب دون التفكير بالتأثير والتأثر على هذا الطفل الصغير هو رجل المستقبل والغد الأفضل.. فالبعض ينسى هذا الصغير ويبث الأعمال المسرحية لا تمت بصلة للأطفال نهائياً بل ترتبط بقواعد بالية إذا ما قلنا تقليدية بحته لواقع غربي يقدسونها كأنها شريعة أو رسالة من السماء... أين أنا؟ كاتبنا في قلوب وعقول وضمائر القراء العرب أولاً ثم المثقفين الوطنيين ثانياً ثم الأدباء المنصفين ثالثاً ثم في قلب كل شريف يحب وطنه وشعبه ويسعى للتقدم والتجديد، الأستاذ المبدع السيد حافظ يندهش كل من يشاهد أو يقرأ كتاباته، إنه يبحث ويبحث يطرق كل أبواب الأدب فيكتب هنا ويشيد مشروعاً ويبني أساساً لهذا البنيان ويهدم اللبنات المستهلكة أو العوجاء بعد أن يكتشف مواقع الخطأ في هذا البنيان فهو باحث مجرب متماسك مطمئن لسعيه وراء التجديد والتطوير فإنه مثابر لن يركن في الجمود ويقلق ويكتئب ويسعى إلى الروعة والجمال في البناء الأدبي والدرامي والرومانسي والواقعي حباً بالوصول إلى البناء الجميل والرائع أدبياً فالأستاذ (السيد حافظ) لم يعرف الهزيمة والخوف ولا التنازلات بل يؤمن بالعمل الجاد والقيمة الجمالية والأمانة الأدبية ويعطي كل ذي حق حقه لأنه يتمتع بالأمانة والصراحة وأحيانا يعري الواقع ويكشف التفاهات التي بسببها أصبح الإنسان العربي عبداً للمادة يتحكم فيه الوضع الاقتصادي فلم يفرق بين الجميل والقبيح والجيد والرديء

والعمل الموجه لغرس القيم والعادات وتصحيح ما تصدع في بناء الطفل العربي.. وما يعانيه الآن الوطن العربي من حروب واعتداءات إرهابية أثرت على نفسية وسلوكيات الأطفال إذا نحن الآن مطالبون بإعداد نصوص مسرحية تتماشى مع التطور التكنولوجي والفكري إضافة إلى الوضع النفسي للأطفال والحالة الاقتصادية للأسرة والمجتمع بصورة عامة مما يعاني من ضغوط اقتصادية إضافة إلى الأوضاع السياسية وصعوبة توفير الأمن والأمان في بعض أقطار الوطن العربي مع كل هذا نحلم ونتمنى من بناء مسرح متطور متجدد وفق المعاير السلوكية والثقافية والفكرية بحيث يتماشى مع الواقع الحقيقي للطفل العربي، إذا تقع على جميع العاملين في مجال أدب الطفل وفن المسرح التعاون لتنشئة هذا الكائن الحي البريء نشأة صحيحة متعافية دون علل ليكون عضوا نافعا سويا خاليا من العاهات المستديمة والمستفحلة واعيا فكراً وفناً وإنسانياً...بطبيعة الطفل الفطرة والتقليد والاقتداء يحفظ ويكرر ما يقال من قبل الكبار لأنه يعتقد أن الكبار لا يكذبون... ففي إحدى الدراسات التي قدمها الكاتب والناقد من المغرب (الدكتور عبد الكريم برشيد) يقول (علينا أن نبدأ دون نقاش بمسرح الطفل والفتيان شريطة أن يكون مسرح أطفال وفتيان مناقض لهذا الذي أعتبر لحد الآن النوع المثالي (أنطونيو غاراسينا)...) في مجلة الحياة المسرحية....

فمسرح الطفل بلا شك كتابة ولكنه قبل ذلك فهو مؤسسة لها هيكلها وفلسفتها وسياستها وبرامجها. فلا يقوم إلا على أساس وجود تخطيط واسع وشامل. تخطيط يراعي بناء الإنسان العربي جسداً وذوقاً وأخلاقاً وفكراً ونبنيه في (المدرسة، البيت، المسرح، الملعب، النادي، الشارع، الحارة) فيصف الكاتب والناقد الدكتور عبد الكريم برشيد ويأخذ نموذجاً مسرحية (سندريلا) للكاتب الروائي والكاتب المسرحي المبدع الأستاذ السيد حافظ. إذ كانت للمؤلف رؤية لخصها في..

١- إن رؤية الكاتب والمؤلف المسرحي الأستاذ السيد حافظ أن فلسفته غالباً ما تظهر في ختام المسرحية فالأستاذ السيد حافظ يجمع الخيوط المتناثرة

ليعطينا خطاباً معيناً.

٢- طوال عرض المسرحية نتلقى شذرات أخلاقية عن (الصدق والأمانة، الخير والإحسان ورد الجميل) وكالعادة يظهر ذكاء وعبقرية المؤلف هنا بعد أن تقترب النهاية فالمؤلف ملزم أن يعطينا موقفاً فكرياً واضحاً بعد أن أثار قضية خطيرة جداً.. هل ستكون النهاية بالتبات والنبات فتكذب على الواقع والحقيقة وعلى الأطفال.. هل نحرض على الحلم والارتخاء والمثالية السلبية لكن كما ذكرت سابقاً عبقرية المؤلف ورؤيته الفنية والتقنية في كتابة المسرح قدم كل النهايات داخل النص وعلى المخرج أن يختار الأصدق والأنجح علماً أن مسرحية سندريلا من إخراج منصور المنصور وقد حصلت على جائزة أحسن عمل مسرحي للأطفال عام ١٩٨٣م....هنا توقفت وداهمني الفضول الذي يتملك الكاتب بأن يحصل على حقيقة من المؤلف ذاته فماذا لو فكرت بطرح السؤال على الأستاذ السيد حافظ لنعرف منه الجواب.....

هل نعتبر أن مسرحية سندريلا (١٩٨٣) هي بداية مسرح الطفل عند السيد حافظ ؟

أعتقد أنني بدأت مخرجاً لمسرح الطفل في عام ١٩٦٨ حيث قمت بتجربة مع أطفال ملجأ العروة الوثقى في الإسكندرية والذي يقع بجوار مدرسة الصنايع الثانوية (محمد علي) في الشاطبي وقمت بإعداد قصائد ناظم حكمت وبريخت والتي تدعو إلى التعلم ومواجهة الأمية الأبجدية وكان المسرح عبارة عن فصل أو عنبر خالي من السرائر على حصير ثم طلبت أن تأتي البنات مع الأولاد لكي لا يكون المسرح ذكوري فحدث اشتباك حواري بالإدارة بين مسئول البنين والبنات لتخوفهم من فساد الاختلاط بين البنين والبنات مما أدى إلى تخوفي من تكملة العرض فكنت أدعو جمهور الأطفال اليتامى لحضور البروفات وكنت أفرح جداً لحفظهم الأدوار والأشعار قبل الممثلين وكانت تجربة مهمه للتعرف على عالم اليتامى في الملاجئ وكانت موحية لي لكتابة مسرحية (حبيبتي أنا مسافر، والقطار أنت والرحلة الإنسان) والتجربة الثانية وهي هامة جداً سنة ١٩٧٢ هي

صدور مسرحية الشاعر العظيم صلاح عبد الصبور (مسافر ليل) وكنت مفتوناً بها وبلغتها الشاعرية ومستوى التجريب فيها وكنت أعمل مدرباً للتمثيل في مركز شباب الحرية بالشارع الإسكندراني في الإسكندرية وعرضت النص على الفرقة المسرحية الكبيرة من الشباب فرفضوا جميعا القيام بتمثيلها باللغة العربية الفصحى لعدم فهمهم النص فشعرت بالإحباط الشديد وخرجت من البروفة ووقفت على باب المسرح فوجدت حشداً من الأطفال يلعبون كرة القدم أعمارهم كانت تتراوح مابين (٦-١٢) سنة أعطاهم المدرب استراحة ١٠ دقائق بين الشوطين فتجمعوا بالظل وجلسوا على باب المسرح وأنا واقف فجاءتني فكرة أن أستعين بهم في مسرحية (مسافر ليل) فقلت لهم هل تحبون أن تمثلوا على المسرح فهاجوا وماجوا وفرحوا كنا في شهر حزيران فجاءوا بعد انتهاء المباراة إلى المسرح حوالي(٤٠) طفلا وأغلقت عليهم باب المسرح وفتحت لهم باب الدهشة حكيت لهم كيف نشأ المسرح وحكاية شارلي شابلن مع أمه وحكاية نجيب الريحاني وعلي الكسار وفاطمة رشدي وسيد درويش وعزيز عيد كل يوم حكاية مسلية ظريفة ودرس في اللغة العربية الفعل والفاعل والمفعول به ثم نقرأ ثلاث صفحات من الرواية ونوزع الأدوار والحركة ونحفظها من الساعة (١٢-٣) بعد الظهر أو يزيد قليلاً ثم فكرت أن أعمق التجربة أكثر وأستعين بالملحن حمدي رؤوف ليلحن أجزاء من المسرحية بكورال من الأطفال يغني هذه المقاطع وكان ضمن هذا الكورال (أمال) الطفلة التي أصبحت فيما بعد زوجة الفنان (أحمد أدم) وكان من ضمن فريق التمثيل من الأطفال أخي (عادل حافظ الذي أصبح كاتباً سياسياً مرموقاً رحمه الله) وابن خالي أمبابي علي أبو اليزيد الذي أصبح ضابطاً مرموقاً في الجيش) وجاء يوم عرض المسرحية فصدمت لجنة التحكيم فالمسرحية من بطولة ثلاث شخصيات الراكب وقاطع التذاكر وعشري السترة فوجدوا أن قاطع التذاكر عشر شخصيات والراكب عشر شخصيات وقاطع السترة عشر شخصيات والكورال مكون من ٣٠ ولد وبنت بقيادة حمدي رؤوف فهاجت اللجنة وقالت هذه المسرحية لا تحصل على شئ وكنت أثناء إخراج المسرحية

أقوم بتدريب الأطفال على قصائد محمود درويش وسميح القاسم وبدر شاكر السياب في رؤية إخراجية حركية تحتوي على كثير من جماليات الحركة المسرحية الموازية للشعر فقلت للأطفال بعد العرض سنقدم بروفة لأشعار المقاومة فقام الأطفال وهم في غاية الإجهاد لتقديم الأشعار الحركية فأنبهت اللجنة وقامت تصفق لهم ومنحتهم الجائزة الأولى على الإسكندرية لعدم وجود أخطاء في الإلقاء وسرعة الحركة والتغير على المسرح بين الشطرة والشطرة ففرحت أنهم فازوا وحزنت على الصفر الذي حصلت عليه في (مسافر ليل) وكانت تجربة رائعة مع الأطفال ومن ١٩٧٣ -١٩٨٣ انقطعت عن العمل في مسرح الأطفال حتى جاءت سندريلا بتشجيع من السيدة عواطف البدر التي كانت تطلبني مبلغ ١٥٠٠ دينار فكتبت هذا النص سدادا للدين) أما مسرحية سندريلا حققت ربحاً (مليون دولار) وكانت تقطع التذكرة وقوفاً ١٠ دولار أي ٣ دينار كويتي....

هل كنت تتقاضى أجراً في مركز شباب الحرية مقابل عملك كمخرج لمسرح الأطفال في عام (١٩٧١-١٩٧٣)؟؟؟

- نعم

كم كان الأجر الذي تتقاضاه ؟؟؟

- كنت أتقاضى ٣ جنيهات شهرياً بينما كنت أشرب شاي من عمي جمال (٥ جنيهات) فأضطر أن أقترض ٢ جنيا لأسدد المبلغ لعم جمال الفراش..

هل كان الأطفال يأخذون أجراً أو مكافأة مقابل عملهم معك ؟

لا... لا.. ياخذون أي أجر ولا مكافأة بل حبهم للتمثيل وهوايتهم جعلتهم يتعاون معي.

وفى الكويت كم كان أجرك؟.

كان أجرى فى البداية١٥٠٠ دينارا وكان هذا الأجر يعتبر أعلى أجر في التأليف لأى كاتب عربي يعيش في الكويت حيث كان من المعروف أن الأجور للكتاب غير الكويتيين فى عام ١٩٨٠ تتراوح بين ٣٠٠-٧٠٠ دينار (منهم محفوظ عبد الرحمن) والتي حصل عليها نعمان عاشور والفريد فرج وأعتبر أن الأجر ١٥٠٠

دينار نقلة نوعية أو مجنونة في أجور غير الكويتيين مما أثار حقد بعض المؤلفين الكويتيين والفلسطينيين والمصريين والصحفيين المرتزقة في ذلك الوقت وما أكثرهم فتحملت هجوماً غير مبرر أخلاقياً أو فنياً أو نقدياً أو علمياً من يكون هذا المؤلف الذي يعتز بمهنة التأليف المسرحي.. وكيف وافقت (عواطف البدر) على منحه الموافقة على هذا الأجر مما دفعني إلى رفع الأجر بعد ذلك في كل مسرحية بنسبة ٣٠ بالمائة مما أثار جنون بعض المخرجين الكبار.

وفي مقدمتهم المخرج الكبير(سعد أردش) الذي وجه لي اللوم وعرض علي فرقة المسرح الكويتي ورئيس مجلس إدارتها فايق عبد الجليل الشاعر الكبير نصاً للكاتب الكبير (الفريد فرج) بنصف أجري فوافقوا وقدموا التجربة في المسرح الكويتي وفشلت جماهيرياً وفنياً وكذلك قام المخرج (هناء عبد الفتاح) بتقديم تجربة على المسرح لمؤسسة البدر بربع أجري وفشلت التجربة جماهيريا وقدم مهدى الصايغ تجربة بنصف الأجر لمؤسسة البدر وفشلت فشلاً ذريعاً بعد العرض ليومٍ واحد وكانت المسرحية بعنوان (الرجل الآلي). أما الدكتور (عثمان عبد المعطي) قدم نصا تأليفا وإخراجا بربع الأجر وكذلك قام (المنصف السويسي) بتقديم تجربة مع مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك التي كنت قد قدمت لها مشروعاً بإنتاج عشر مسرحيات للأطفال بثلثي أجرى وفشلت فشلا ذريعا وكذلك قامت الفنانة (أسمهان توفيق) بتقديم تجربة تأليفا وإخراجا مع المنتجة الشهيرة (فاطمة حسين) وفشلت بعد ثلاثة أيام من العرض. لقد واجهت حربا شرسا من كبار الفنانين المقيمين في الكويت وكذلك واجهت مؤامرة كبرى من الفنان (غانم السليطي) نجم قطر المعروف وأوقف مشروعاً لإنتاج مجموعة مسرحيات للأطفال لتليفزيون قطر على الرغم من أن التليفزيون قد وافق على إنتاجها بخطاب لي من السيد (محمد الجاسم) مدير عام البرامج وقتها وتوقيع (مانع الهاجري) مدير التليفزيون وقتها وكانت سعادة (غانم السليطي) لا توصف لأنه أوقف المشروع. لم يكن طريقي في مسرح الطفل مفروشاً بالورود بل بالخناجر والإشاعات والمؤامرات أمثال الأستاذ سعد أردش الذى قدم الفريد فرج بديلا عنى بأجر أقل

ومن المشاهير هناك في الخليج، وكنت بفضل الله أحقق نجاحات كبرى مع فرق أخرى ومنتجين أخرين مثل أمل عبد الله وعبد الرحمن عقل ومحمد جابر وماجد سلطات حتى ابتعدت عن مؤسسة البدر. كنت أحب مهنة المؤلف وأحترمها رغم أنها غير محترمة في نظر الممثلين والمخرج والإنتاج والسبب أن كثيرا من المؤلفين يخلعون مبادئهم على عتبات المنتجين قبل خلع سراويلهم...

هل هذه من مبدأ المنافسة الشريفة أم الغيرة والحسد؟

لا أعتقد أنها منافسة بل دعارة فكرية وعهر ثقافي فالمثقفون والفنانون يتحدثون عن المبادئ والمثل العليا ولكن نفوسهم وضيعة وكنت بجوار جميع الفنانين دائماً كنت و ما زلت أحترمهم جميعا رغم أفعالهم منهم من رحل ومنهم من بقى. كنت أتناول الطعام في بيت سعد أردش والمنصف السويسي وأسمهان توفيق وأتناول العشاء في فندق شيراتون الدوحة مع غانم السليطي ويطعنني في الصباح في إدارة بالتليفزيون. كل هؤلاء أظنهم أصدقائي وكتبت عنهم مقالات كثيرة كصحفي وكلهم خانوني في مشوار الإبداع المسرحي في المقابل هناك من وقف معي بحب وعشق مثل (الأستاذ احمد عبد الحليم) من مصر ودكتور (وليم يلدا – والدكتور سعدي يونس –والدكتور عباس التاجر – والدكتور بشار عليوي) من العراق وغيرهم من الشرفاء الذين لم أكتب عنهم يوماً أو قابلوني وجها لوجه فهم غرباء فطوبى للغرباء .. ...وبعد أن استعرضنا أجوبة الأستاذ السيد حافظ على أسئلتي أصابني الإحباط والذهول والتعجب في آن واحد، كيف يحدث كل هذا في وسط كنا نظنه أنقى وأزهى وأرق وسط الذوق والفن والإحساس والذائقة الادبية والكلمة الرقيقة الصادقة كيف يحصل هذا في وسط يبث الفرح والمتعة لنا صغاراً وكباراً.

إن الناقد ليس كائناً فوق النص المسرحي وليس شارحاً للنص للعرض المسرحي بقدر ما هو رائي بفاعلية وتعمق مما يساعد ويميز النصوص والعروض المسرحية بمسار الموضوعية التمعنية وبإضافة إضاءة للنصوص المسرحية وتقويمها على وفق المناهج والنظريات التي تعزز هذه القراءة بفهمها وبالتالي استنباط الأحكام، فلذلك تعددت الرؤى لدي الناقد لكي لا يصدر أحكاماً عشوائية

خاصة مع الكم الهائل من العروض المسرحية من قبل الهواة المحترفين مما يجب ويحتم على الناقد الالتزام بالمسئولية التي تقع على عاتقهم من الكشف عن ما هو مسرح زائف وتجاري وضعيف ونزاهة النقد تتعلق بجدية وثقافة ووعي الناقد والابتعاد عن القراءة السطحية ومبدأ القرابة والشلل الأدبية والجهات السلطوية على حساب القيم والقيمة الفنية والجمالية والإبداعية للنصوص المتميزة فكثيرون هم ممن يتحدثون عن النقد وعجزهم لكننا كثيرا ما نصطدم بالواقع وما يثيره الواقع الثقافي في الوطن العربي من أزمة متابعة بين ما يعرض ويمثل وما يتم طباعته من نصوص مسرحية في كتب. فلابد من وجود حركة نقدية موازية للإبداع الأدبي فكيف يستمرهذا الإبداع الأدبي بمعزل عن النقد السليم والحقيقي القائم على رؤية واضحة ومنسقة فكرياً والابتعاد عن الاستعلاء والوعظ ...فمن هذا المنطلق التجأت إلى الأستاذ البروفيسور كمال الدين عيد أستاذ الأدب والمسرح والإخراج وطلبت منه أن يكتب مقدمة لكتابي هذا وهو الخبير والأستاذ والعالم والمعلم في مجال المسرح. وكذلك طلبت من الأستاذة الدكتورة فايزة سعد أن تكتب دراسة نقدية (نقد النقد) أي نقد الدراسات التي يحتويها هذا الكتاب والمقالات الصحفية حيث أن الصحافة أصبحت مرجعاً من مراجع النقد والدراسات الأدبية على المستوى الأكاديمي وعلى المستوى الانطباعي العام بعد افتقارنا إلى الدراسات النقدية أو اقتصرت على عدد محدود من الأدباء.. فالأستاذ البروفيسور كمال الدين عيد أستاذ الأدب والمسرح والإخراج وله وجهة نظر، والدكتورة فايزة سعد أستاذة أدب وليست مسرح ولها وجهة نظر وبذلك أكون قد جمعت بين الأدب والمسرح والإخراج. لأنني لست متخصصة في مجال النقد الأدبي ولكن أكتب من باب التذوق والانطباع كشاعرة وكاتبة قصة ورواية. هذا الكتاب الذي بين أيديكم ليس الأول ولا الأخير في تناول تجربة الكاتب السيد حافظ ، وليس كتاباً كاملاً خالياً من العيوب ربما هناك هفوات أو سهوات أو الاكتفاء بإلقاء الضوء على هذه الدراسات واستبيان مدى جديتها وضعفها في النقد وليس عمل واحد أو نص واحد ولكنه يبقى نقطة هام مضيئة في تاريخ أدب وفن المسرح فإن أصبت لي أجر وإن أخطأت فلي أجران ويكفيني شرف المحاولة بعد الدكتور علي عاشور

جعفر (الكويتي) الذي أصدر كتاباً عن مسرح الطفل في الكويت (عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع) عام ٢٠٠٧ م حيث قام بتجميع ما كتب عن مسرح الطفل في الكويت (تجربة السيد حافظ) فهذا الكتاب يعتبر مرجعاً لمسرح الطفل في الوطن العربي عامة ومرجعاً هاماً لذاكرة مسرح الطفل في الكويت خاصة . فأتمنى في العشر السنوات الأخرى أن يظهر كتابٌ آخر في هذا المجال يضيف إلى هذا الكتاب رؤى نقدية موضوعية جديدة.

نجاة صادق الجشعمي

دراسات نقدية

مسرحية سندريلا (١٩٨٣)
تأليف : السيد حافظ

على مسرح عبد العزيز المسعود بكيفان

١٢ اكتوبر ١٩٨٣

إعداد / عواطف البدر

إخراج / منصور المنصور

تأليف الأغانى / فلاح هاشم

التوزيع الموسيقى / شعبان أبو السعد

الألحان / طالب غالى

الرقصات / د. حسن خليل

الديكور / مصطفى عبد الوهاب

مساعد مخرج / أسمهان توفيق

بطولة : هدى حسين – انتصار الشراح

أسمهان توفيق – حسين المنصور

سندريلا
من الحكاية إلى المسرحية

بقلم الكاتب والناقد المغربى
الدكتور / عبد الكريم برشيد

(اعتقد أننا إذا أردنا أن يكون المسرح الأسبانى متميزاً فى المستقبل القريب، وأن يتخلى المشاهدون عن الذهاب إلى صالات المسرح لهضم الطعام.. فإن علينا أن نبدأ بالسرعة الممكنة إعداد مشاهدين جدد. ونجعلهم متميزين كى يبدأوا باعتبار المسرح شيئاً مختلفاً. وعلى هذا الأساس علينا أن نبدأ دون نقاش بمسرح الطفل والفتيان. شريطة أن يكون مسرح الطفل وفتيان مناقض (لهذا) الذى اعتبر لحد الآن النوع المثالي.... أنطونيو غاراسينا- مجلة الحياة المسرحية)

<u>مدخل لابد منه...</u>

مسرح الطفل.. عربياً – ما زال فى بداية الطريق. هذا ليس عيباً. ولكن العيب هو ألا يدرك واقعه. وألا يتجاوز ذاته باستمرار..

مسرح الطفل كتابة بلا شكل لكنه قبل ذلك مؤسسة.. مؤسسة لها هيكليتها وفلسفتها وسياستها وبرامجها. وهو لا يقوم إلا على أساس وجود تخطيط واسع وشامل، تخطيط يراعى بناء الإنسان العربى جسداً وذوقاً وأخلاقاً وفكراً – يبنيه فى المدرسة والبيت والمسرح والملعب والنادى والشارع والحارة..

وفى الكويت يعرف مسرح الطفل عصره الذهبى.. لقد قدر لى أن أشاهد تجربة وأن أعايشها عن قرب.. وسأقول فيها رأيى.

فى شهر نوفمبر احتضنت الكويت ندوة علمية مهمة. موضوعها الأساس هو (ثقافة الطفل فى المجتمع العربى الحديث) وقد تمت الندوة برعاية المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب. وقد استقطبت مجموعة من الباحثين والمفكرين الذى لهم اتصال مباشر بالطفل. وقد أعطت الندوة مجموعة من الدراسات والأبحاث والتعقيبات والمداخلات والتوصيات.

على هامش الندوة.. حضرنا عرضاً مسرحياً للطفل. وهو نموذج حى وعملى للمسرح الذى تباحثنا فيه وناقشناه على امتداد أربعة أيام – نظرياً – هذا العرض قدمته مؤسسة البدر للإنتاج الفنى على مسرح كيفان وذلك على امتداد شهر من الزمن. وقد لاقى العرض نجاحاً كبيراً من طرف جمهور الأطفال. وهذا ما يفسر أن يستمر عرضه شهراً كاملاً.

مسرح الطفل ومؤسسة البدر :

يرتبط اسم الأستاذة عواطف البدر – فى الكويت – بمؤسسة مهمة للإنتاج الفنى – وهى مؤسسة آمنت بالطفل وبخطورته – الآنية والمستقبلية – فكرست نشاطها له ولثقافته وفنه. لهذا قدمت له – لحد الآن – ستة أعمال مسرحية. وتأتى مسرحية (سندريلا) فى ختام هذه القائمة. وهى قائمة مفتوحية على العطاء والاستمرار.. كتب المسرحية السيد حافظ. وأخرجها منصور المنصور وأدتها مجموعة من الكفاءات المهمة فى المسرح الكويتى.

مسرح الطفل مجال خطير بلا شك. إنه مسئولية أمام التاريخ. لأنه نحت وصناعة لهذا التاريخ. صناعة جيل أو أجيال. وبذلك وجب ألا يدخله إلا من كان يمتلك تأشيرة الدخول. أى أن تكون له الأدوات الحقيقية لمخاطبة الطفل..

هناك ظاهرة عامة : يمكن أن نلاحظها فى كل مكان. وهى النظر إلى فنون الطفل وعلومه بشئ من الاستخفاف. ولعل هذا ما جعل مسرح الطفل فيه من المتطفلين أكثر مما فى المربين والمعلمين. هذا شئ نشكو منه فى المغرب. حيث تتكاثر الفرق المسرحية التى تضحك الطفل – فى الظاهر – وتضحك عليه – فى الخفاء – نفس الشئ تقريباً نجده فى الكويت. فالسيدة عواطف البدر تقول فى الكتيب الذى يوضع عند مدخل المسرح – والكلام موجه للأطفال الصغار – (أبنائى.. عاتبة عليكم أنا.. وإن كنت سأشهد الاستغراب على وجوهكم إلا أننى أقولها لكم نعم.. إننى أعتب عليكم.. لماذا.. الجواب.. السلبية.. هو سبب العتاب.. المشاركة فى الأعمال الهزيلة وتشجيعها هو سبب العتاب.. والاعتقاد بأن مسرح الطفل هو أغنية وضحكة واستخفاف هو سبب العتاب) وأتساءل – ومن حقى ذلك – وهل يتحمل الطفل حقاً مسئولية الأعمال الرديئة. إنه فعلاً يشارك فيها ويحضرها – مدفوعاً بحاجته إلى اللعب والى المحاكاة. ولكنه مع ذلك يبقى بعيداً عن المسئولية. إن الطفولة هى زمن الاعتماد على الذوات الأخرى. الذوات الأكثر سناً. والأكثر وعياً والأكثر تجربة. هذه الذوات هى التى تمده بالتجارب وتنقل إليه المعارف المتوارثة وتفتح أمامه المغلق. وبهذا أمكن القول أن عدم تقديم هذه المهمة هو شئ فى مستوى الجريمة والخيانة. خيانة لأنها تقوم على تشويه

نفسية الطفل وذهنيته وذوقه. وذلك عوض أن تعمل على تهذيب ذوقه وبناء ذهنيته ونفسيته بشكل علمى ممنهج..

إن المسرح لقاء حقاً. وكل لقاء لابد أن يقوم على موضوع. لذلك لابد أن نتساءل.

- لماذا يجتمع الأطفال فى مكان واحد وزمن واحد.
- وماذا ينبغى أن نقول لهم فى هذا الاجتماع.

لا يختلف اثنان فى أن اللقاء فى حد ذاته مكسب كبير - لأنه يخرج الطفل فى ذاتيته وفردانيته ليوصله بالآخرين / الجماعة. إن اللقاء يخلق العمل. والعمل حاجة من حاجات الإنسان. ولكنه مع ذلك لابد أن تتحدث المسرحية. أن تقول شيئاً. أى أن تنقل للطفل خطاباً معينا. ذلك الخطاب الذى له بعدان : بعد جمالى وآخر معرفى. وبذلك تزداد مدارك الطفل اتساعاً ويزداد ذوقه رهافة وشفافية. هذا الخطاب الثنائى الأبعاد هو ما ينبغى توفره فى كل مسرحية.

وذلك حتى يؤدى مسرح الطفل وظيفته الحقيقة. وأن يكون عاملاً للدفع إلى الأمام. وليس عاملاً للجذب إلى الخلف.

إن السيدة عواطف البدر متحمسة لمسرح الطفل بشكل كبير. وهى تبدى غيرتها الكبيرة عليه. وحتى لا يسقط هذا المسرح فى الإسفاف والتجارة فهى تقترح اقتراحاً عمليا – هذا الاقتراح يمكن تبنيه – ليس فى الكويت فقط. بل في كل البلاد العربية أيضاً – فهى تطالب بتأسيس هيئة أو لجنة أو جهة معينة. وذلك حتى يصبح قطاع مسرح الطفل خاضعاً للمراقبة التربوية..

<u>كلمات عن الكتابة المسرحية...</u>

(سندريلا) هل هى تأليف أم اقتباس أو ترجمة أو إعداد. هذه تساؤلات رددتها الصحافة فى الكويت. إن الحكاية معروفة ومتداولة فى الأدب الغربى. والحكاية ليست فى الأصل مسرحية وإنما هى مجرد مادة أولية للإبداع الأدبى والفنى. هذه الحكاية نسجت عليها قصص ومسرحيات وأفلام وأشعار كثيرة. وبالرغم من أن المنطلق واحد فإن الإبداع مختلف لأنه صادر عن ذات أخرى.

وتلك ذات هى بالأساس أسلوب مغايرة ورؤية وموقف. فالسيد حافظ – فى

مسرحية سندريلا – أعطانا تركيباً جدلياً لتفاعل الذات والموضوع. أعطانا قراءة متميزة وكتابية مغايرة. فهو قد قرأ الحكاية الغربية بعين شرقية. قرأها انطلاقاً من مخزونه الثقافى. ومن وضعه التاريخى والاجتماعى ومن إرثه الحضارى – العربى / الإسلامى. من هنا. نشأ الاختلاف وسط الائتلاف.

انطلق مما هو عام وشائع إلى ما هو خاص وشخصى. وابتداء من المعروف القديم ليعطينا المجهول الجديد. إن المسرحية كتابة جديدة. لأنها – أولاً – تمت بأدوات معرفية وجمالية مغايرة. ولأنها – ثانياً – رؤية وموقف – موقف من الحكاية الأصل. فالأحداث فى الحكاية تنبنى على نوع من التطلع الطبقي.. وهو تطلع تعكسه سندريلا التى تخرج من وضع طبقى لتلتحق بآخر. فهى تهرب من فقرها من خلال الزواج بالأمير. وهى بهذا تجد حلاً خاصاً لمشكل عام. هذا الفعل (الحدث) العام كيف كانت رؤية المؤلف إليه؟ هل ترجمه – كما هو بأمانة –هل حوره بما يتناسب والحقيقة. ذلك ما سوف نجيب عنه عند تحليلنا للمسرحية..

سندريلا. كاحتفال مسرحى. هى فى المقام الأول كتابة لفظية. إنها الرسم بالكلمات ولكنها – إلى جوار ذلك – تتعد الكلمات لتعبر بكل الأدوات التعبيرية المختلفة. فهى بنية كلية مركبة. لأنها بالأساس عناصر فنية مختلفة. إنها الرسم باللحن والرقص والغناء واللباس والإضاءة والملحقات. هذه اللغة / الكل هى لغة المسرحية الاحتفال. وهى لغة تخاطب الأذن كما تخاطب العين. وتخاطب الحس كما تخاطب العقل. وهى فى وظيفتها التعبيرية لا تبخس البعد الجمالى حقه.

شمولية اللغة فى المسرحية ينبع أساساً من شمولية الفضاء المسرحى. وهو فضاء مركب. حيث تتداخل العوالم وتتعايش مع بعضها. فهناك هذا التداخل السحرى بين العالم الواقعى / الطبيعى والعالم الأسطورى السحرى. كل شئ داخل الفضاء المسرحى ممكن ولا مجال للمحال. فالحيوانات شخصيات حية. تنطق وتفكر وتتفاعل مع الناس وقضاياهم. هذا الفضاء المسرحى هو فضاء سحرى بلا شك. فضاء متحرر من العادى والمعروف. إنه العالم – فى عجائبيه – منظوراً إليه بعين طفل..

الموسيقى لها حضور متميز فى المسرحية. فهى جزء من اللغة / الفضاء. فماذا

أضافت وماذا أعطت. شئ مؤكد أنها ساهمت فى خلق واقع مسرحى مغاير. إن كل ما فى المسرحية ينطق. وللنطق مستوياته المختلفة.. مستويات تبدأ من الكلمة / اللفظ لتنتهى إلى الكلمة / الغناء وإلى الجملة / اللحن. وبهذا يكون الفرح لحناً ويكون الغضب لحناً آخر.. يقول د. طالب غالى – ملحق المقاطع المغناة فى المسرحية. (من خلالها – الموسيقى – نستطيع أن نوجه أطفالنا ونربيهم التربية الصحيحة. وندخل إلى نفوسهم الفرح. ونركز لديهم القيم الأخلاقية الصادقة.. ونغرس فى أعماقهم حب الخير والابتعاد عن الشر.. والعمل على مساعدة وحب الآخرين والتعايش معهم بمودة واطمئنان) إن المؤلف الموسيقى يركز على الدور التهذيبى والتربوى للموسيقى.. إن الكتابة اللفظية تبقى ناقصة فى غياب الكتابة بالجسد الرقص التعبيرى – وفى غياب الكتابة بالأشكال والألوان والأحجام والكتل..

<u>بحث فى معمارية المسرحية..</u>

بعد هذا. لابد أن نعرج على المسرحية – كبناء معمارى – أى كحدث متطور ومواقف وشخصيات. فكيف بنى المؤلف المسرحية. إن الجواب سنحتفظ به إلى ما بعد. لأن الأساس أن نفكك ما قام الكاتب بتركيبه. هذه العملية – التحليل / التفكيك – هى وحدها الكفيلة بإعطائنا هندسة المسرحية ومعماريتها الخاصة. إن الحدث المسرحي يولد وينمو داخل فضاءين اثنين : منزل سندريلا / وهو أيضاً بيت الكلب سنور والقط مسرور والأرنب فرفور – السوق – الحارة – القصر الشارع..

فالفضاء الأول يمثل الداخل (البيت) المألوف. أما الفضاء الثانى فهو الخارج (الحارة) العالم الآخر. وبين الفضاءين هناك حوار وتفاعل. فالاختناق داخل البيت / السجن هو ما يدفع سندريلا للبحث عن الخلاص فى الخارج. هذا الخلاص الذى تجده أولاً فى المرأة العجوز – الحارة – ثم بعد ذلك فى الأمير المخلص – القصر.. ولأن سندريلا تعانى الغربة فى البيت– ولأنها غير موصولة إلى زوجة أبيها وأختيها فقد أوجد لها المؤلف رفاقاً من الحيوانات الأليفة والوفية. وبهذا تعوض حب الإنسان بحب الحيوان.. هذه الحيوانات هى جزء من نسيج المسرحية ومن عالمها الفنطازى. فهى تساهم فى صناعة الحدث. وفى بلورته وتطويره ليسير

نحو ما هو خير ونبيل و(إنسانى).

المسرحية (النص) الاحتفال هى بالأساس حكاية. وهى لذلك تحتفظ بكل الأجواء السحرية والعجيبة للحكاية – أية حكاية – لا تكون إلا بوجود فعل الحكى وأن الحكى (الفعل المرتبط أساساً بالحاكى) الفاعل فقد وجب أن نتساءل.

- هذه الحكاية / الأحداث. من يحكيها.
- ولمن يحكيها ؟

إن المسرحية خطاب. وكل خطاب لابد له من مرسل ومرسل إليه. لذلك فإن حكاية سندريلا يحكيها الثلاثى (القط – الأرنب – الكلب) للأطفال الصغار لأنها العالم – كما تراه الحيوانات ويتقبله الأطفال. مثل هذا العالم لا يمكن أن يكون إلا مدهشاً أو غريباً وساحراً وشفافاً.

يحكى الكلب والقط والأرنب عن بنت جميلة.. مسكينة وفقيرة.. اسمها سندريلا. وإذا كانت الأحداث فى المسرح الكلاسيكى يقدمها عادة الخدم.. لأنهم أكثر التصاقاً بالبيت وبأهله. فإن نفس المهمة تقوم بها الحيوانات الأليفة فى المسرحية.

- يا أهل الخير والأمل.
- سنحكى لكم حكاية.
- فى يوم من الأيام..
- والأيام كثيرة.
- كانت هناك بنت..
- جميلة..
- بنت..
- مسكينة..
- بنت..
- فقيرة.

لماذا كان وليس يكون – الآن الزمن العجائبى – حيث تنطق الطير والحيوانات لا يمكن أن يكون إلا الماضى؟ إن الأمر لا يتعدى أن يكون وسيلة من وسائل التغريب حيث العبرة فى المحتوى وليس فى الحكاية.

تشريح جسد النص المسرحى...

عملية التحليل تبدأ من رد الكل إلى الأجزاء. أى إلى العناصر / المشاهد مع أن المسرحية لا تشير إلى المشاهد ولا تعطيها أرقاماً ولا ترسم لها حدوداً.

المشهد الأول.. وهو عبارة عن استهلال أو مدخل. وفيه تقدم لنا الحيوانات نفسها من خلال الحركات السريعة والألعاب البهلوانية والغناء. كما تقدم لنا بطلة الحكاية.

المشهد الثانى.. زوجة الأب مع ابنتيها – فهيمة ولئيمة – وهن يبحثن عن سندريلا. هذا البحث يكشف عن حقيقة أساسية. وهى أن سندريلا هى خادمة البيت. إن دورها هو أن تلبى الطلبات الحمقاء والبلهاء للأختين المدللتين.

المشهد الثالث.. سندريلا فى السوق.. تحمل سلتها بيدها ومعها نصف دينار. لوحة غنائية (يتغزل) فيها البائعون بسلعهم المختلفة. تضيع منها الورقة النقدية. فهل تملك سندريلا أن تعود إلى البيت وسلتها فارغة. ولأنها ابنة المرحوم عبد الله الأمين – حارس السوق قديماً – فإن كل التجار يعطونها ما تريد – بعد ذلك يأتى طفل. وهو يحمل الورقة النقدية. لقد عثر عليها. والأمانة تقتضى أن ترد الأشياء إلى أهلها.

المشهد الرابع.. فى البيت. حيث طلبات الأختين لا تنتهى وحيث لا تملك سندريلا سوى أن تجيب. حاضر.. حاضر.. حاضر ولك هذا فى ايقاع تصاعدى عنيف وسريع (حتى تتداخل الأصوات.. تسقط سندريلا فى قلب وسط المسرح).

المشهد الخامس.. سندريلا – وحدها مع الأرنب فرفور والكلب سنور والقط مسرور – يعبرون لها عن حبهم لها. وعن استعدادهم لمساعدتها ووقوفهم إلى جوارها فى غربتها مع – الإنسان..

(إن الإنسان يتعب الإنسان

يا ليت الإنسان يحب الإنسان

ويخدم الإنسان..).

هذا الاقتراب منها يغضب زوجة الأب. فتهدد بأكل الأرنب وقطع ذيل الكلب وسلخ القط..

المشهد السادس.. فى المستوى الأعلى يظهر أمير البلاد مع وزيره. وهو يحدثه عن مسألة.. فالقصص والحكايات لم تعد تسليه كما كانت.. ولم يعد يرضيه سوى أن يسمع غناء الشعب.. وحتى تتحقق له هذه الرغبة – يقترح عليه الوزير أن يتزوج. وفعلاً يأخذ بالاقتراح. ويقرر أن تكون له زوجة من الشعب. ويعلن عن شروطه. وهى أن تكون زوجة مؤدبة وجميلة ولا يهم بعد ذلك. إن كانت بنت أغنى الأغنياء أو أفقر الفقراء.

المشهد السابع : المنادى – فى الأسواق والطرقات – وهو يدعو الناس للحضور إلى قصر الأمير – وذلك حتى يختار من بنات البلاد زوجة له.

المشهد الثامن.. القط والأرنب والكلب وهم يناقشون مسألة ملاقاة الأمير من أجل أن ينصحوه بأن يتزوج سندريلا.

المشهد التاسع.. زوجة الأب مع ابنتيها – فيهمة ولئيمة – يناقشن مسألة الذهاب إلى السوق من أجل شراء قماش وأحذية. وذلك استعداداً للحفل المنتظر إقامته فى بلاط الأمير. يخرجن. على أساس أن البيت فى حراسة الحيوانات..

المشهد العاشر.. فى غياب الجميع عن البيت – يتسلل فرفور وسنور ومسرور إلى القصر يعرضون على الأمير أن يتزوج بأجمل بنت وأطيب بنت والتى ليست بنت أمير من الأمراء ولا وزير من الوزراء. يغضب الوزير لهذا الاقتراح – الحيوانى – لأنه لا يعقل أبداً أن يتزوج الأمير.. وممن؟ من إمراة ترشحها الحيوانات.. لهذا ينادى على الحراس وهو فى حالة غضب. فتفر الحيوانات. من غير أن تجد الفرصة لتطلع الأمير على اسم الزوجة المقترح..

المشهد الحادى عشر.. يعود المنادى ليؤكد الدعوة لأهل المدينة وذلك من أجل أن يحضروا إلى قصر الأمير يوم الخميس. وبهذا النداء ينتهى الفصل الأول من المسرحية..

الفصل الثانى.. وسنقسمه أيضاً إلى مشاهد. وذلك حتى نضع اليد على بنيته. هذه البنية التى تتفق وتختلف مع بنية الفصل الأول. فالفصل الثانى فيه شئ من

التركيب لأنه يعتمد على تكسير الخط الكرونولوجى للأحداث. فهناك تداخل متعمد للزمن وبالتالى للأحداث ولترتيبيتها..

المشهد الأول.. فى قصر الأمير. وقد حضر كل أهل المدينة إلا سندريلا. القط والكلب والأرنب يتأسفون لحظها التعس. لأنها لم تجد فستاناً جديداً ولا حذاء جميلاً ولا حقيبة يحكون لنا. من خلال مشهد تذكرى. فلاش باك – عن سندريلا. وعن لقائها العجيب بالمرأة العجوز أم الخير.

المشهد الثانى.. سندريلا وسط الطريق وهى تغنى وتهدهد أحلامها المقموعة. تصادفها إمرأة عجوز تشكو لها الجوع والعطش.. فتعطيها سندريلا كل ما كان معها وتعطيها الطعام الذى كانت ستعود به إلى البيت..

المشهد الثالث.. وهو حكاية داخل حكاية.. حكاية الراعى الذى تعود أن يكذب على الناس فيصدقوه فى كذبه. ثم حدث بعد ذلك أن كان صادقاً فكذبوه فى صدقه. هذه الحكاية/ الأمثولة تسوقها المسرحية تمجيداً للصدق وضرباً للكذب – مهما كان المبرر – لهذا تقرر سندريلا أن تخبر زوجة أبيها بحقيقة الطعام الذى أعطته للعجوز وليقع بعد ذلك مع يقع. قبل أن تختفى العجوز أم الخير تخبر سندريلا بأنها تملك أن تحضر إليها بمجرد ذكر اسمها.

المشهد الرابع.. سندريلا مع حيواناتها الوفية. حديث مع أم الخير التى كانت هنا منذ حين.. تصبح كلمة الخير لازمة تعزف عليها مجموعة من الحوادث تمجد الخير.

المشهد الهامس.. استعداد الأم والبنتين للذهاب إلى الحفل. ووقوع خصومات صبيانية عن أيهما تكون الأولى وتساعدها سندريلا على ارتداء ملابسها. تخرج زوجة الأب بصحبة ابنتيها..

المشهد السادس.. سندريلا وحدها فى البيت. تكشف عن رغبتها – من خلال أغنية – للذهاب إلى الحفل. فجأة تتذكر اسم المراة العجوز فتنادى (يا أم الخير تعالى – تعالى) فتخرج لها المرأة. جاءت لترد الجميل ما هو أجمل منه. وتعطيها فستاناً جميلاً وحذاء وعربة. وتحول حيواناتها إلى خيول تجر العربة. قبل أن تختفى العجوز تشترط على سندريلا أن تعود إلى البيت قبل منتصف الليل.

المشهد السابع.. تقف الخيول بباب القصر. وتدخل سندريلا فيشهق الجميع لرؤيتها. ويراقصها الأمير فى إعجابه بها. وعندما (تدق الساعة الثانية عشر.. تجرى سندريلا وتترك الحذاء خلفها على الأرض ويجد الأمير الحذاء)

المشهد الثامن.. الأمير يطوف بالحذاء على المدعوات.. فتدعى كل واحدة بأنها صاحبته.. وينتهى المشهد (بأغنية عن الحذاء والبحث عن صاحبة الحذاء الجميل).

المشهد التاسع.. سندريلا وهى فى ملابسها المخرقة. تدخل زوجة الأب بصحبة ابنتيها ليجدن أن سندريلا نائمة..

المشهد العاشر.. الأمير فى قصره وهو فى حالة حزن. يأمر وزيره بأن يمر على البيوت فى المدينة من أجل أن يبحث له عن صاحبة الحذاء يتولى جنديان هذه المهمة. فيطرقان الأبواب باباً وراء باب. وينتهى بهما البحث إلى بيت سندريلا فتعمل زوجة الأب على إخافتها. ولا تظهر غير ابنتيها وتحاول البنتان ارتداء الحذاء فلا تفلحان.

المشهد الحادى عشر.. يخرج الجنديان. ولكنهما بعد لحظات يعودان. لقد أحسا الظمأ.. لذلك جاءا يطلبان الماء. وبشكل آلى تنادى زوجة الأب على سندريلا تنادى عليها لأنها خادمة البيت. ولأنها هى من ينفذ الأوامر ويلبى الرغبات (سندريلا.. أحضرى كأس ماء) فتحضر سندريلا. ويكتشف وجودها الحارسان.. وتجرب الحذاء فيكون على مقاسها.

<u>وقفة عند نهاية المسرحية..</u>

إن رؤية الكاتب وفلسفته غالباً ما تظهر فى ختام المسرحية.. فهو يجمع الخيوط المتناثرة ليعيطنا خطاباً معينا. فطوال المسرحية كنا نلتقى بشذرات أخلاقية عن الصدق والأمانة والخير والإحسان ورد الجميل. ولكن الآن وقد بلغنا النهاية فإن الأمر يختلف. فالمؤلف ملزم بأن يعطينا موقفاً فكريا واضحاً. فهو قد أثار قضية خطيرة جداً. فقد أخرج الجنى من قمقمه وعليه أن يرده إلى حيث كان وإلا انقلب السحر على الساحر. هل تنتهى المسرحية (بالتبات والنبات). كما فى الحكاية – فتكذب بذلك عن الواقع والحقيقة وعن الأطفال – هل تصور الأمر بهذه السهولة

والبساطة فتكون بذلك تحريضاً على الحلم والارتخاء والمثالية السلبية.
إن المؤلف يقف أمام أكثر من نهاية واحدة. وقد قدم لنا كل هذه النهايات داخل النص. وعلى المخرج بعد ذلك أن يختار.. يختار الأصدق أو الأنجح.
النهاية الأولى المقترحة وتتلخص فى زواج سندريلا بالأمير. أى أن تكون المسرحية نسخة من الحكاية – تبتدئ كما تبتدئ وتنتهى كما تنتهى من غير تدخل ذات الكاتب وواقع الكاتب. لو تم هذا كانت المسرحية مع الهروب الرومانسى. تزرع فى الطفل أحلام اليقظة. وتجعل الحل مرتبطاً بالانتظار. انتظار الفارس المخلص. وهذا ما ليس فى المسرحية.
النهاية الثانية المقترحة. وقد أوردها الكاتب فى آخر النص ولكن المخرج لم يأخذ بها لأنها متطرفة فى واقعيتها. وهى بذلك كانت تمارس على الطفل عدوانية مقلقة. وتتلخص هذه النهاية فى أن تجرب سندريلا الحذاء لتجده فى غير مقاسها مع أنها تؤكد للجميع العكس وتصر على ذلك بكل قوتها (لا.. الحذاء حذائى.. حذائى تبكى نهاية المسرحية) شئ مؤكد أن هذه النهاية لا تتناسب مع تلك البداية. فهذه الواقعية المتطرفة لا يمكن أن تستقيم مع شاعرية المسرحية / الكل ولا مع عجائبيتها وحلميتها..
النهاية الثالثة المقترحة. وهى أن تكون مسألة اللقاء الأخير – بين سندريلا والأمير – مجرد حلم فقط. حلم الأمير وحلم سندريلا كذلك.. بعد الحلم يقرر الأمير أن ينزل بنفسه للشعب للبحث عن صاحبة الحذاء. واعتقد أن الحلم – مسرحياً وسينمائياً وروائياً – حيلة فنية مستهلكة ومتجاوزة لذلك ابتعدت عنه المسرحية. وقد تبنت نهاية مغايرة فيها شئ من الواقع وشئ من المثال. فيها نزول فى مقابل صعود. نزول أمير وصعود سندريلا. فيها خلاص الفرد وخلاص الجماعة. أى أن سندريلا تشترط ألا تصعد وحدها. ولكن أن يكون ذلك برفقة الآخرين. كما تشترط أن تزف للأمير فى أزيائها التى تعكس فقرها وحقيقتها. أى من غير حذاء سحرى ولا عربة ولا خيول.

<u>كلمات عن الإخراج المسرحى...</u>

الإخراج كتابة ثانية للنص.. إنه كتابة ما لم يكتبه الكاتب. وهو بهذا يكون

استنطاقاً للصامت فى المسرحية. وتجسيداً للمعنوى وتحريكاً لما هو ثابت وهو بتعبير آخر لا حفريات أركيولوجية فى وعى ولا وعى الكاتب والكتابة معاً. الإخراج الجيد لا يكتب من خارج النص. ولكن من داخله. أى أن يوجد لغته ومضمونه ومفرداته – المنظورة والمسموعة – من جوف المفردات اللفظية..

ولعل أول شروط الإخراج هو أن يمتد حبل الحوار بين المخرج والنص. وهو حوار جدلى يقوم على التقابل والتضاد وتفاعل السلب والإيجاب. وبهذا يقرأ المخرج النص ويكتبه. يقرأ رموزاً على الورق ثم يكتبه على الفضاء – أو داخله – يكتبه بالممثل والحركة واللون والضوء واللباس والشكل والحجم والكتلة.

ولقد نجح المخرج منصور المنصور فى أن يتمثل النص تمثلاً سليماً. ذلك لأنه أعطانا موحدة وحدية. كتابة يذوب فيها المؤلف والمخرج معاً ولا نعود نبصر أمامنا إلا المسرحية.

كل نص مسرحى يشكل بنية معينة. وكل بنية لها أقفالها ومفاتيحها الخاصة. من غير امتلاك هذه المفاتيح فإن النص يبقى منغلقاً على نفسه. يبقى بعيداً وغريباً..

وإذا تساءلنا. ما هى مفاتيح هذا النص. فإن الجواب يمكن أن يكون كالتالى.

إن هذه المفاتيح تتجسد فى وجود ثنائيات متناقضة ومتصارعة ومتكاملة. من هنا إذن تبتدئ عملية الإخراج. أى من وضع اليد على جدلية الخير والشر، والفقر والغنى، والأعلى والأسفل، والحلم والواقع، والطبيعى والماورائى، الإنسان والحيوان، الذكاء والغباء، والحسن والقبح، المادى والمعنوى، هذه الثنائيات هى ما يشكل البنية العميقة للنص وللإخراج معاً.

لقد عمد الإخراج إلى أن يصنع واقعاً جديداً. فيه شئ من الحلم وشئ من الواقع. وبذلك فقد وظف كل الأدوات الفنية. وذلك من أجل أن يسجل هذا العالم الطفولى الشفاف. ويبقى أن نسجل أن المشاهد الواقعية كانت أقل نجاحاً من المشاهد الفنطازية فما السبب فى ذلك؟ هل يرجع ذلك إلى طبيعة الطفل أم إلى طبيعة الكتابتين النصية والإخراجية. لقد كانت مشاهد الأمير جادة وجافة. فى جو شفاف وغير جاد. كانت واقعية فى فضاء غير واقعى. ولعل هذا ما جعل تلك المشاهد تكون أقل حرارة من المشاهد الأخرى..

الإخراج الجيد يبدأ من اختيار النص الجيد. وفى هذا كان منصور المنصور موفقاً. ثم إن هناك شيئاً آخر – قد لا نعيره ما يستحقه من اهتمام – وهو مسألة توزيع الأدوار. توزيعاً حقيقياً وعادلاً. إن الأساس – سواء فى الحياة أو المسرح – هو أن يكون الرجل المناسب فى الدور المناسب أو فى الوظيفة المناسبة وبهذا تسير المسرحية/ الحياة نحو الاكتمال والنجاح. مرة أخرى نسأل هل كان المخرج موفقاً فى توزيع الأدوار. هذا ما سوف نجيب عنه عند حديثنا عن الممثلين..

<u>الديكـــــور..</u>

يمكن أن نسجل أن مصمم الديكور كان ذكياً. لأنه تنبه إلى ما تنبه إليه الإخراج. وهو بنية النص القائمة على جدلية الأعلى والأسفل. لذلك فقد أوجد مستويين مكانيين. الأول مرتفع والثانى منخفض. فهناك إذن حوار مكانى يوازى حوار الشخصيات.. سندريلا فى الأسفل تتطلع إلى الأعلى. والأمير فى الأعلى يطل على الأسفل. وبين المستويين تنتصب سلالم تربط بينهما..

كثيراً ما يكون الديكور مجرد كتلة ثابتة. كتلة صماء وخرساء. لا تقول شيئاً ولا تشير إلى شئ. وبذلك يصبح خلفية غريبة.. عن الممثل والجمهور معاً.. بالنسبة للديكور فى مسرحية (سندريلا) هل أدى دوراً معيناً. وإن كان كذلك. فما هذا الدور.

نعرف أن المسرحية عبارة عن مشاهد عديدة. وهى بذلك انتقال سريع داخل المكان والزمان. الشئ الذى جعل الديكور يعطى الإطار الحقيقى للمكان وللوضعية الاجتماعية التى يمثلها. فالديكور المسرحى ثوابت ومتغيرات. وأن القطع السينوغرافية المتغيرة هى التى تغير المناظر– الحارة– القصر– السوق– الشارع.

<u>الملابس، المكياج..</u>

يقول المثل الفرنسى. اللباس لا يصنع الراهب. ولكنه مسرحياً يصنعه. أو يساهم فى صنعه. مصمم الملابس فى المسرحية مطالب بأن يوجد اللباس المناسب للدور المناسب. فهل أعطتنا عواطف البدر الشخصية فى اللباس. هل أعطتنا النفسية والذهنية والوضع الاجتماعى والانتماء المهنى والمكانى للشخصيات.

إن الزمن فى المسرحية غير محدد.. والمكان أيضاً فالأحداث تدور فى مدينة غريبة. مدينة تقع على الحدود بين الكائن والممكن والمحال. وبذلك جاءت الملابس تركيباً للواقعية والفنطازى. إنها اجتهاد يقوم على المزج بين المعروف والمجهول. بين ما هو محسوس وملموس وما هو متخيل.

جمالياً كان اللباس مقنعاً ومنسجماً مع الجو العام للمسرحية. فهو أيضاً يقوم على جدلية الأعلى والأسفل. كما أنه يضم كل الألوان التى لها علاقة حميمية بعين الطفل. تلك العين الظمأى إلى الألوان الصارخة والأشكال الغريبة..

المكياچ فى المسرح. قد يكون تلويناً داخلياً. وقد يكون مجرد أصباغ خارجية. ولا يكون المكياچ ناجحاً إلا عندما يكون منسجماً مع الألوان النفسية الداخلية بأن يكون استجابة للتلوين النفسى الباطنى. وذلك حتى يعكس –حسياً – الطهارة والبراءة أو القبح والحقد والإجرام.. ومسرح الطفل. هل يمكن أن يقوم بدون مكياج.

هناك مسرحيات عديدة لا شئ فيها سوى المكياج والملابس لا شئ غير أصباغ صارخة على الوجه. فالأنف مكور أحمر. والشفاه كذلك. وكل شئ فى الوجه مرسوم بعشوائية مقصودة. كل ذلك من أجل ابتزاز الضحك من الجمهور فالمهم هو دغدغة عين الطفل لو عن طريق ارتداء الملابس بالمقلوب ووضع الطراطير على الرأس وانتعال الأحذية العملاق.

لقد كان المكياج فى المسرحية رصيناً. فقد أعطى الحيوانات حقها. وأعطى الشخصيات ما تحتاجه بدون مبالغة. وعن التمثيل. ماذا يمكن أن نقول.

الملاحظة الأولى هى أن بهذا العمل المسرحى طاقات فنية مهمة. فهناك اقتناع داخلى لدى الممثلين بما يفعلون. اقتناع بالمسرح –مسرح الطفل– وبمسرحية سندريلا يترجم هذا الاقتناع إلى الحرارة التى تؤدى بها المسرحية. تلك الحرارة التى تجلت بشكل واضح فى تلقائية التمثيل وعفويته وفى حيويته وصدقه.

لقد تألقت أسماء فى الأداء. سواء بين الممثلين الأطفال أو الممثلين الضيوف – فسندريلا (هدى حسين) كانت بحق سندريلا. فالممثلة هى الشخصية. إنها هى كل شئ – فى الكليات والجزئيات – فى رقتها وطيبتها.. فى فقرها وغربتها وبراءتها

وحسنها وآلامها وآمالها. أما ثنائى الأختين – فهيمة ولئيمة – فقد تعاطف معهما الأطفال الصغار. مع أنه الجانب المضاد للبطلة سندريلا. هذا الثنائى يشكله (سحر حسين، وانتصار الشراح). الأولى رفيعة والثانية بدينة. وهما بذلك على خلاف مادى جسدى مع بعضهما. كما أنهما على خلاف نفسى سلوكى. فالثنائى يعتمد على المبالغة فى الأداء وعلى التعبير بالإيماءات والحركات الفاقعة. هذه الكاريكاتورية لذاتها أنها تعطى للشر صورة مكبرة ومشوهة. اما الأم فقد جسدت حيرتها بين ابنتيها وقبحهما ونباهة سندريلا وجمالها (أسمهان توفيق). أما الأمير – حسين منصور – فقد قدم لنا نموذجاً للأمير / الموديل. الأمير المعروف. وقد قدمه بشكل واقعى. فى الوقت الذى كان عليه أن يقدمه بشكل فنطازى وذلك حتى يكون منسجماً مع الجو العام للمسرحية. وما قيل عن الأمير ينطبق تماماً على الوزير – حسين البدر– لأنه أيضاً كان جاداً فى أجواء مرحة وشفافة..

ثلاثى الحيوانات الصغيرة كان مرحاً.. حياً وراقصا. تخضع تحركاته لكتبة كوريغرفية بديعة.

هذه إذن هى مسرحية (سندريلا) مجهود جاد وطيب. يعكس اهتمام الإنسان العربى فى الكويت بأجياله القادمة. ويبقى أن الذين ساهموا فى إنجاز هذا العمل الفنى – من قريب أو بعيد – أكثر من أن تستوعبهم هذه الدراسة. إن المسرح عمل جماعى جوانبه الخفية أكبر من جوانبه الظاهرة. والعاملون فى الظل. لا يقلون خطورة عن العاملين فى الضوء. فتحية لكل التقنيين المسرحيين الذين يشتغلون فى صمت.

بقلم الدكتور/ عبد الكريم برشيد

الكاتب والناقد المغربى

مجلة إبداع المصرية – عدد يوليو ١٩٨٥

التغير الاجتماعي ومسرح الطفل
مسرح السيد حافظ نموذجا

إعداد

أ.د. كمال الدين حسين

أستاذ الأدب المسرحي والدراسات الشعبية

كلية رياض الأطفال – جامعة القاهرة

الدقي – كلية رياض الأطفال – القاهرة

جمهورية مصر العربية

٢٠٠٥

مسارح الأطفال والتغيير الاجتماعى

مما لاشك فيه أن الدور التربوى والتعليمى والتنظيمى الذى تقوم به مسارح الأطفال اليوم يلعب دورا هاما فى عمليات التغيير الاجتماعى فلهذا النوع من المسارح عناصر جذبه وتشويقه وإقناعه التى تميزه كوسيط تربوى معرفى له عشق خاص عند جمهور الأطفال الذين تعقد عليهم الأمم والمجتمعات كثيرا من الآمال فهم كما يقولون حماة المستقبل وصانعوه.

من هنا تأتى أهمية مثل هذا الوسيط التثقيفى فى تشكيل البنية المعرفية والأخلاقية والاجتماعية لدى الأطفال. تللك البنية التى يسعى الجميع باختلاف أطيافهم لتشكيلها وفق أهوائهم. الأمر الذى يتطلب فى النهاية المسرحى الصادق المخلص الذى يتعامل مع الأطفال بصدق محاولا بكل جهده أن ينير أمامهم الطريق ويعدهم لتحمل المسئولية فى المستقبل ليكونوا قادرين على تغييره للأفضل محققين حلم المجتمع فى عالم آمن عادل خير.

حدد لمسارح الأطفال دورا مرتبطا بتنمية الأخلاق والقيم والأهداف التربوية التى ترتبط إلى حد كبير بدور المؤسسات التعليمية وانحصر دوره فى :

١- التنمية الاجتماعية للتلاميذ (الأطفال)

٢ -تنمية روح التنافس الشريف

٣- تنمية الانتماء للوطن، من خلال تقديم خبرات ونماذج مشرفة، تدور حول أحداث عظام، وشخصيات نبيلة ساهمت فى رفعة شأن الوطن والتقدم به

ومع ذلك شهد تاريخ مسارح الأطفال بعض فترات وظف المسرح لتنمية جذوة الروح بين التلاميذ، حيث كان الكفاح ضد الاحتلال الانجليزى ومقاومته هدفا فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

كالفترة التى لحقت بالثورة العرابية، وعاصرت ثورة ١٩١٩، وكان لها الفضل فى انتشار المسرح المدرسى فى المؤسسات التعليمية، واستمر هذا الدور حتى جاءت ثورة يوليو ١٩٥٢، فأزكته إلى أن صدم العالم بنكسة ١٩٦٧، والتى تعتبر نقطة تحول مصيرية فى مسيرة العالم العربى ومصر، أدت إلى مانحن عليه الآن، وتأثيرها ضمن ماتأثر به مسارح الأطفال التى لم تستطع أن تواكب الأحداث

العربية خاصة ما يرتبط بالصراع العربى الإسرائيلى والصراع العربى العربى الذى ميز فترة مابعد النكسة حتى اليوم.

من الغريب أنه وفى ظل الأزمة والمعاناة والشر الذى يعيشه الوطن العربى، وفى ظل القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية،التى يمر بها الوطن العربى اليوم، وفى ظل دعوات الإصلاح، وأمام الثورة المعلوماتية الهائلة والفضائيات وشبكة المعلومات التى أصبحت كل ماتقدمه من مواد إعلامية، وثقافية، مطلبا متوفرا للصغار قبل الكبار ابتعد الخطاب المسرحى كثيرا سواء بالنسبة لمسرح الكبار وبالضرورة مسرح الصغار عن تناول القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية وأهمها القضايا القومية والمقاومة والحرية وانحصار دور مسارح الأطفال فى :

الجانب المعرفى : المتعلق بتوفير الإجابات على الأسئلة التى تدور فى ذهن الأطفال بشرط ألاتنطق بالسياسة.

الجانب التربوى : الذى يساعد على إكساب الأطفال كل القيم والعادات والأعراف التى تعمل على جعلهم مواطنين مستأنسين فى أوطانهم

الجانب التعليمى : والمرتبط بتنمية القدرات التعليمية، المرتبطة بتعليم مشكوك فى صلاحيته.

كل ذلك بعيدا عن تناول القضايا الحياتية والمصيرية التى تحيط بالإنسان والطفل العربى وتشكل تحديا خطيرا هاما للمطالبة بالتغيير الاجتماعى فى كافة المجالات، تحت مظلة ما يعرف بالإصلاح.

حجر في الماء الراكد

جاء السيد حافظ مؤلفنا المسرحي الذي بدأ توجهه للأطفال، بداية من ١٩٨٢ واستمر في تقديم خطابه المسرحي للطفل حتى ١٩٩٦ تقريبا، والذي كان بمثابة الحجر الذي أصاب الماء الراكد بالنسبة للخطاب المسرحي الموجه للطفل.

جاء مسرحا تحريضيا سياسيا خرج به السيد حافظ من عباءة القيم التربوية، والتوجيه الأخلاقي ليعلم الأطفال معنى الحرية والوحدة والمقاومة، وهي القيم التي لابد أن يتزود بها صناع المستقبل. فكيف جاء هذا في مسرح السيد حافظ ؟

يعتبر السيد حافظ واحدا من جيل كتاب المسرح في السبعينيات و ما بعدها، حمل

هم مصر وتأثر بنكسة يونيو ١٩٦٧، وأفرغ شحنة الغضب والأمل في تجاوزهما واللذان اعتملا داخله، في عدد من المسرحيات التجريبية التي نادى فيها بضرورة تحقق الديموقراطية والحرية السياسية والدفاع عن حقوق الإنسان باعتبارها قضايا مصيرية وكان في غيابها حدوث النكسة.

بدأ السيد حافظ رحلته في عالم التجريب في مسرح الكبار بمسرحية "٦ رجال في المعتقل " عام ١٩٦٨، ثم " كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى " ١٩٧١، واستمر عطاؤه وتحمل هجوم النقاد والمسرحيون، حتى يأس من عالم الكبار، فارتحل إلى دولة الكويت، في إعارة وظيفية. وهناك بدأ يكتب لمسرح الطفل ملتمسا للشعب العربي الخلاص في أولئك الأطفال الأبرياء على اعتبار أنهم عدة الحاضر وركيزة المستقبل كما قال : " إن الطفل بالنسبة لي هو المستقبل وأنا قد يئست من الكتابة للكبار، فالكبار في الوطن العربي ينشغلون بهموم وتفاصيل القضايا اليومية، وفي البحث عن رغيف العيش، لكني أرى في الطفل نوعا من التحدي والاستكشاف وأحس أني أمام قائد المستقبل، وشاعر المستقبل، وسياسي المستقبل".

<u>مسرح السيد حافظ للأطفال</u>

وبهذا الفهم والإيمان بدأ السيد حافظ رحلته مع مسرح الطفل من الكويت وبدأ يتحسس الدرب، عين على السلامة والأخرى تبكي على الواقع المرير الذي تعيشه الأمة العربية في ثمانينات وتسعينات القرن العشرين.

فبدأ " بسندريلا " حكاية شعبية عالمية معروفة للأطفال مليئة – لمن يلاحظ – بالكثير من القيم والدروس التربوية والأخلاقية، وفي ثناياها – لدقيق الملاحظة – أضاف بعض المشاهد التي تدعو الناس للتعاطف والتراحم والمودة، وأن ينسوا الخلاف السائد ويتذكروا ماضيهم الجميل، رافضا الجحود والقهر الذي تتعرض له سندريلا، وتعرض له في مصر من النقاد المسرحيين، مما اضطره للسفر إلى الكويت سعيا وراء لقمة العيش (وهذا واحد من أسباب الإعارة) ولمناخ جديد قد يستطيع فيه أن يعبر عما بداخله (وهذا سبب آخر).

وبعد أن اطمأنت العين القلقة بدأت روح الثوري داخل السيد حافظ تموج بعدد من المسرحيات والتي فضل لها الإطار التراثي ليطرح من خلالها كثير من ظواهر

التغير السياسي والاجتماعي الذي أصاب الأمة العربية، بعد حادثتين هامتين أثرا كل التأثير في البنية السياسية والاجتماعية والقومية، وهما نكسة يونيو ١٩٦٧، واتفاق السلام بين مصر وإسرائيل عام ١٩٧٩ وقد أثارهما في :

• الفِرقة التي أصابت العالم العربي بعد توقيع معاهدة السلام (أولاد جحا).
• الانتفاضة الفلسطينية الأولى.
• سيطرة رأس المال وتفشي الاستغلال والإنتهازية (علي بابا).
• الحرب بين العراق وإيران.
• اتساع الهوة بين الشعب والحكام ودور الأعوان في عزل السلطان عن الشعب (الشاطر حسن).

جميعها مظاهر للتغير السياسي والاجتماعي تشكل اللحظة التاريخية التي وعى بها السيد حافظ وتفهمها فرصدها لطرح وجهة نظره تجاهها، مصورا حلمه بمستقبل تتجاوز فيه الأمة كل هذا الإنهيار.

فكيف جاء ذلك في مسرحه ؟

التراث الشعبي ورصد التغيير الاجتماعي

لجأ السيد حافظ إلى الرمز التراثي لطرح ظواهر التغيير الاجتماعي من خلال استلهام بعض الحكايات الشعبية المعروفة كأطروحة يطرح من خلالها وجهة نظره، مستفيدا من ذلك البريق الذي يختص به التراث الشعبي، ويجذب به الكبار والصغار، متمثلا في غرابة عالم الحكايات الشعبية وخصوصيات شخصياته التي ترمز لقيم الخير والحق والعدل، وهي القيم التي يتمناها الجميع بجانب عناصر التشويق والمغامرة التي يعجب بها الكبار، فما بالنا بالأطفال في المراحل العمرية التي وجه إليها خطابه من ٩-١٥ عاما.

لقد استفاد السيد حافظ من التعميم الذي تحفل به هذه الحكايات خاصة في عنصري الزمان والمكان، والترميز الذي يحيط بشخوصه وأحداثه ليسقط من خلالها إن جاز القول، أو ليدلل برمزها على واقعه المعاصر الذي يعانيه، طارحا وجهة نظره في أسباب إنهياره موحيا بسبل إصلاحه.

كذلك استفاد من خاصية المرونة التي تميز هذا التراث وتسمح بالحذف والإضافة

حسب مقتضى الحال (وهذه المرونة هي التي تفسر ظهور أكثر من صياغة لنفس الحكاية)، استفاد بالمرونة فحذف وأضاف ما يساعده على طرح وجهة نظره التي اختار الموضوع التراثي إطارا لها.

فماذا فعل السيد حافظ؟

لنعرف كيف رصد السيد حافظ التغير الاجتماعي المعاصر، سنلقي الضوء على بعض مسرحياته في الفترة من ١٩٨٣-١٩٩٣

سندريلا ١٩٨٣

علي بابا ١٩٨٥

أولاد جحا ١٩٨٦

الشاطر حسن أو قميص السعادة ١٩٩٣

سندريلا

صاغ السيد حافظ حكاية سندريلا العالمية صياغتين : الأولى عام ١٩٨٣، والثانية عام ١٩٨٧ باسم سندريلا والأمير، وحكاية سندريلا والأمير حكاية عالمية وتحكى عن فتاة تعاني من القهر الذي توقعه عليها زوجة أبيها وابنتيهما، لكن لصدقها وأحلامها وخصالها النبيلة، تنتصر وتفوز بحب الأمير وتتزوجه. هذا الحدث الرئيسي للحكاية الشعبية، التي حاول من خلالها الكاتب أن يرصد الواقع العربي فأضاف أحداثا وشخصيات في مسرحيته ليحقق ما يريد.

يبدأ السيد حافظ بتجسيد الغلظة والقسوة التي أصبحتا سمة التعامل اليومي، نتعامل بهما مع بعضنا البعض، وقد يكون السبب صعوبة سبل الحياة، فسندريلا بقروشها القليلة لاتستطيع أن تشتري أي شيء من السوق، فالأسعار في ارتفاع والتجار لا يفكرون إلا في صالحهم، لكن شيخ السوق إكراما لأبيها الأمين الذي كان يعمل حارسا في السوق، يوفر لها احتياجاتها. وفي الصياغة الثانية يضيف بعدا آخر للحكاية الشعبية، فسندريلا بعد أن تجرب الحذاء، يأخذها الحرس إلى القصر لتتزوج الأمير فتلقى الرفض من الوزير ومن كل الأغنياء والأمراء الغاضبين على الأمير الذي سيتزوج من بنت فقيرة لاحسب لها ولا نسب لها. فيتآمرون عليها ويستبدلون الحذاء ليناسب ابنة الوزير. وتنطلي الخدعة على

الأمير وتطرد سندريلا من القصر. المهم هنا أن السيد حافظ حاول أن يكشف الزيف الذي يعيشه القصر والفساد والذمم الخربة التي تسيطر على رجال القصر من هذا المشهد، كما أضاف شخصية جديدة للحكاية هي شخصية المهرج الذي تمثل (البصيرة– الحكمة) الذي يلعب دور الراوي المعقب على الأحداث والدافع لها، وعلى لسانه يقول المؤلف ما يريده حول هذا العالم السيئ الفاسد:

المهرج : من أين يأتي العدل؟

من أين نعرف الميزان؟

ناس في الحارات تأكل التراب وناس في القصور تأكل التفاح

وهكذا يميز التميز الطبقي بين سكان الحارات وسكان القصور، وفى موقع آخر يقول :

أم الخير : الإنسان قوى بالعمل وبإيمانه بأمله وبنفسه وبالأصدقاء.

وهكذا تحدد لسندريلا سبيل استرداد حقها الضائع، إضافة أخرى أضافها السيد حافظ على الحدث وهى تنكر الأمير والمهرج ونزولهما إلى البلدة للبحث عن صاحبة الحذاء الحقيقية، وفى تجوالهما يكتشفا مدى الظلم والبؤس الذي يعيشه الناس.

الأمير : هل هذه مدينتي ؟

المهرج : نعم يا مولاي

الأمير : فقراء ومساكين يسيرون في الشوارع

المهرج : نعم يا مولاي عندما يجلس الأمراء في القصور..ولاينزلون للأسواق والحارات

يحدث البلاء في كل البلاد فالتجار أفلسوا الناس، والنساء يبعن مايملكن لاتقاء ظلم

وجشع التجار، والتجار يخافون الوزير

ونفس الفكرة كررها السيد حافظ في مسرحية الشاطر حسن.

<u>أولاد جحا</u>

أما في أولاد جحا، فيأخذنا الكاتب إلى عالم جحا. ويستقدم من التاريخ شخصية

جحا وتيمورلنك، الذي يحتل البلدة ويترك أفيالها تهدم البيوت (القضية الفلسطينية)، ولا يجد الناس أمامهم إلا جحا فهو الكبير صاحب الحيلة، ويتطوع جحا لمقابلة تيمورلنك ليحدثه في أمر الأفيال، وتكون المفاجأة يتحالف جحا مع تيمورلنك، ويرسله الأخير ليشتري له الأفيال، كما يعلق المنادي : اليوم قابل جحا الخاقان العظيم تيمورلنك، وأرسله في مهمة رسمية لشراء ألف فيل جديد تكون حارسة عليكم فحافظوا على الأفيال.

ويتعجب الجميع، هل باعهم جحا ؟ ولماذا ؟ فلا يجدوا أمامهم إلا أهل جحا وداره، ويقرروا أن يحرقوها على من فيها. وتختلف الجماعة فمنهم مازال يحمل التقدير لجحا ومنهم من تملكه الغيظ (تماما كما حدث مع المصريين بعد اتفاقية كامب ديفيد).

لكن أبناء جحا (ابنه وابنته) يحاولان تهدئة الجميع، ويعملون على جمع شمل الرجال لمواجهة تيمورلنك، وبعد أن اتفق الجميع في العلن على المواجهة، حاول كل منهم وسرا أن يتنصل من الاتفاق، فكل له همه ومخاوفه ومصالحه التي يخاف عليها. وأخيرا يذهب ابن جحا ويحاول تيمورلنك شراءه، لكن ليس بالضرورة أن يكرر الابن أخطاء الأب. وبالحيلة يستطيع ابن جحا أن ينتصر لقومه ويجندهم لمقاومة تيمورلنك وأفياله. وبالفعل يتكاتف الرجال ويغرقوا الأفيال في البحر وكما يختتم المسرحية :

ــ في زمن من غير رجال تكثر فيه الأفيال

ــ خللي بالكم يا أولاد لو خفنا من الفيل راح تكتر الأفيال

هنا يؤكد السيد حافظ مبدأين هامين :

الأول : أن الأفيال في حاجة لمقاومة الرجال

الثاني : إن كان جحا قد أخطا في حق نفسه ووطنه فهذا لا يعني أن كل أهل البلد حتى أولاده من نفس النوع.

<u>علي بابا</u>

وباستلهام واحدة من أكثر الحكايات الشعبية شيوعا وألفة (علي بابا) حاول السيد حافظ أن يرصد جانبا هاما من جوانب الفساد التي سادت المجتمع العربي في

الثمانينات من القرن الماضي، وهو ما يرتبط بالثراء الفاحش عن طريق أساليب غير مشروعة، وكيفية إفساد العدل تحت سطوة رأس المال والجشع والطمع، وهذا آفة الفساد وتدهور المجتمعات:

(يا أطفال الدنيا.. هذا العالم واسع بين العدل وبين الظلم

حاول.. حاول.. أن تنصف

حاول حاول أن تجعل من وطنك وطن العدل

امنع امنع جشعك..حاول أن تعدل.)

لقد جسد السيد حافظ في أحداث مسرحيته الصراع بين كبار التجار (الفاسدين) وصغارهم من الشرفاء، الذي أدى بعلي بابا أن يعلن إفلاسه، ويغلق تجارته للعمل حطابا كسابق عهده حتى يكتشف سر المغارة الخاصة باللصوص، ويحمل منها ما يجعله واحدا من الأثرياء وهنا يترك السيد حافظ الحدث الرئيسي، ليسأل مع من يسألون هل يعتبر علي بابا لصا) ؟ وماذا سيفعل علي بابا بما عثر عليه من كنوز في المغارة ؟

أما بالنسبة للسؤال الأول : يتهم الجميع علي بابا باللصوصية

علي بابا : أنا لص ؟

حمدان : ما الفرق بينك وبينهم، هم سرقوا الناس وأنت سرقتهم

علي بابا : أنا لم أسرقهم. أنا أخذت حقوقي التي سرقوها مني. سرقوا الدكان والتجارة

* و يُدان علي بابا، حتى لو كان ينطق بمنطق كل اللصوص الذين يعتقدون أنهم شرفاء طالما سرقوا لصوصا آخرين. أما بالنسبة للشق الثاني الذي يترك للوطن اعتراضا على العدل الضائع

علي بابا : الوطن ينصف المظلوم.. الوطن عدل.. الوطن حق.. الوطن يسمع صوت الفقير قبل الغني

و يتحول علي بابا إلى شخص آخر بعد أن يعيش حياة الأثرياء !

مرجانه : أتتذكر كنت تقول دائما ليس بي رغبة سوى أن أعطي الفلاحين الأرض.

علي بابا : نحن الآن أثرياء

* إضافة أخرى أضافها السيد حافظ على شخصيات الحكاية الشعبية، هي شخصية محجوب التي تماثل شخصية المهرج في سندريلا والأمير الذي ينطق ولديه قدرة على الاستبصار

محجوب : يلهب السوق ولد صغير تايه اسمه العدل وبنت صغيرة تايهة اسمها الحقيقة

* إذا فالبحث عن الحقيقة والعدل هما الهدف وهما الحل كما يقول محجوب، الذي يحذر الناس الفقراء من أن يسرقوا

محجوب : أغلقوا الأبواب جيدا، واحموا بيوتكم من اللصوص.فإذا سرق البيت سرقت الأرض ؟ يا فقراء العالم يد تبني ويد تدافع

* وعندما يتوجه بحديثه إلى الفقراء هنا بالضرورة فقد الثقة بالأغنياء الجشعين الفاسدين

محجوب : الثعلب بان بان والعدل لابد يبان، ويا أطفال بغداد، يا أطفال الدنيا اعلموا إن علي بابا كان شريفا ثم أصبح لصا والسارق لابد أن يسرق.

*فعلا وإن غابت عدالة الناس على الأرض لفترة فعدالة الله بالمرصاد طول العمر.

<u>الشاطر حسن</u>

تتناول المسرحية هنا، الهوة الواسعة بين الحاكم والشعب ودور أعوان الحاكم في عزل الحاكم عن شعبه ليسهل لهم السيطرة والاستغلال للشعب والبلدة.

وفي إطار من حكايات ألف ليلة، وحلم البسطاء بتولي الحكم ولو لساعات معدودات، يقدم لنا السيد حافظ الشاطر حسن الشاب الفقير الأمين الذي يشبه شكلا أمير البلاد. وعن طريق هذا الشبه الظاهري، يتبادل الشاطر حسن والأمير أدوارهما لأيام ثلاث، وفي ممارسة الدور الجديد، يكتشف كل منهما الجانب الغامض عليه في حياة الآخر، يكتشف الأمير كم الظلم والقهر الذي يعيش فيه الشعب، ويكتشف الشاطر حسن كم الفساد والزيف الذي يعم القصر. وإن كان الأمير في رحلته للشعب لا يقدر أن يفعل لهم أي شيء، إلا أن الشاطر حسن

يستغل أيامه الثلاث في خدمة البسطاء، ومساعدة الجميع بلا مقابل، وإنقاذ جزيرة الأمل ممن احتلوها

* إذا كنتم عايزين السلام معانا لازم تسيبوا الأرض اللي احتلتوها.. وإلا تأكدوا إحنا ما راح نسكت عن شبر واحد من أرض جزيرة الأمل...

هذا واقع العالم العربي بعد الأحداث الجسام التي مر بها وغيرت من كثير من جوانبه، كما رصده السيد حافظ، وضمنه بعض من حلمه بمجتمع عادل آمن، تسوده المحبة والتعاون والتكافل كما نآى به على لسان شخصياته المهرج محجوب وغيرهم.

والآن وبعد هذا العرض الموجز لمحاولات السيد حافظ لربط المسرح بمظاهر التغير الاجتماعي، ألا يحق لنا القول بأن ما نشاهده اليوم في عالمنا العربي من صرخات ودعوات للإصلاح وحتى وإن جاءت من الغرب إلا أن الاستجابة لها وجدت اتفاقا – لم يكن في الحسبان – لدى شعوب المنطقة والتي بدأ بعض منها يصارع من أجل الحصول على حقه في حياة كريمة و عادلة و آمنة.

ألا يحق لنا القول بأن ما نشاهده اليوم هو نتاج لتراكمات أسس لها التنويريون من أدباء ومفكرين قرابة قرنين من الزمن منذ بداية المنفلوطي ومحمد عبده وقاسم أمين ولطفي السيد، مرورا بالسيد حافظ وأبناء جيله.

هل نحصد اليوم فعلا ثمار ما زرعوه ذات يوم فكرا وإبداعا ؟ وهل سنشاهد تحولا وتغيرا في عالمنا العربي وإلى الأفضل ؟

إنه حلم فالتغير الاجتماعي لابد له من قوة دافعة ولن يكون هناك أقوى من الأدب والفكر. وقد بدأنا بها، وليس أمامنا إلا النضال حتى نستكمل الحصاد.

أ.د / كمال الدين حسين

٢٠٠٥/٣/٢٢

سندريلا والأمير أو حذاء سندريلا

إخراج د. دخيل الدخيل

١٥ ديسمبر ١٩٨٦

تأليف الأغانى / فايق عبد الجليل

ألحان / عبد اللّه الراشد

توزيع موسيقى / حسين أمين

الأزياء / رجاء البدر

مكان العرض / مسرح كيفان

بطولة / إبراهيم الحربى – أحمد الصالح

زهير الخارجى – مريم الغضبان – عبد الإمام عبد اللّه

جاسم الصالح – عبير الجندى

الحكاية الشعبية في مسرح الطفل

عند السيد حافظ

من خلال مسرحيتي سندريلا والأمير و قميص السعادة

د. عبد العزيز خلوفه

ضمن بحث لنيل الإجازة من جامعة

سيدي محمد بن عبدالله – كلية الآداب و العلوم الإنسانية

ظهر المهراز – فاس

المملكة المغربية

اشراف : د. يونس لوليدي

السيد حافظ كاتب مسرحي، وصحفي، وسيناريست. ولد سنة ١٩٤٨ بالإسكندرية جمهورية مصر العربية، حاصل على دبلوم في علم النفس والتربية عام ١٩٧٥ وعلى الجائزة الأولى في التأليف المسرحي بمصر عام١٩٧٠، وجائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحي موجه إلى الأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام ١٩٨٣م عضو اتحاد الكتاب المصريين والعرب، وعضو نقابة المهن التمثيلية والسينمائية المصرية. وهو أول كاتب عربي تطبع أعمالة للأطفال والكبار على الانترنت منذ عام ١٩٩٧، وعضو شرفي في المنظمة الأمريكية للتربية المسرحية جامعة أريزونا، وتنشر له جامعة أنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية، كما تنشر أعماله في بريطانيا باللغة الإنجليزية. صدرت له عدة مؤلفات للكبار منها : كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى، الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء، ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري، حكاية الفلاح عبد المطيع. وله أعمال مسرحية للأطفال نذكر منها : سندس، علي بابا، عنتر بن شداد، الشاطر حسن. ألف عدة مسلسلات تلفزيونية وإذاعية على سبيل المثال عصفور تحت المطر، همام وبنت السلطان وقدمت أعماله في أكثر من بلد عربي.

بعد هذه المحاولة التقريبية عن سيرة الكاتب وأعماله، سنحاول الآن الكشف عن خبايا أفكاره، وجوهر بعض مسرحياته التي ألفها للأطفال وهي : مسرحية " سندريلا والأمير " ومسرحية " قميص السعادة ".

ترى إلى أي حد نجحت تجربة السيد حافظ ؟

المبحث الأول: خصائص الكتابة المسرحية في مسرحية " سندريلا والأمير"

<u>المطلب الأول : حضور الحكاية الشعبية :</u>

" سندريلا " حكاية شعبية معروفة ومتداولة في الأدب الغربي، وشائعة بين الأوساط الشعبية المختلفة، ونظرا لروعتها ومرونتها ولتناسبها مع الفئة العمرية الناشئة، فقد عولجت مسرحيا وتلفزيونيا عدة مرات، كما وظفها القصاصون والشعراء في أعمالهم الإبداعية، لما تعالجه هذه الحكاية من قضايا شائكة يجد الكاتب ضالته فيها. والسيد حافظ ككاتب مسرحي بتجربته وخبراته في البحث عن الأدوات والأساليب المسرحية المناسبة لعقلية الأطفال تمكن من توظيف هذه

الحكاية في قالب فني رائع، وعندما قرأناها تبين لنا الدور الفعال والجهد الجبار الذي بذله أثناء الاقتباس، فهو لم يأخذ الحكاية كغذاء طازج سبق للأطفال أن ذاقوا طعمه، بل يجده على العكس من ذلك، وضعها في قالب ولونها بألوان تتناسب وخيال الطفل، فنراه قد استغل الحكاية كمادة خام وقام بتحويرها إلى مسرحية اثبت فيها ذاتيته وغرس وسطها أفكارا وقيما لم تحملها الحكاية من قبل، وجعلها تكتسي طابعا عصريا، وتنحني أمام الثقافة العربية الإسلامية، وفي هذا الإطار يقول السيد حافظ " أريد هنا الإشارة إلى نقطة واحدة وهي أن حكاية سندريلا ليست غريبة عن واقعنا العربي كما هي ليست غريبة عن الكويت وموروثها الشعبي. فقد اثبت الدكتور محمد رجب النجار في بحثه حول حكاية سندريلا أنها جاءت ضمن ٣٨ حكاية مستمدة من التراث الموجود في أنحاء العالم من هنا أريد التأكيد على أن حكاية سندريلا ليست غريبة عن الكويت. فكثير من القصص الشعبية الكويتية لها جذور تحمل حكاية سندريلا التي نقدمها في هذا العمل المسرحي " [١].

موضوع الحكاية يدور حول سندريلا، فتاة يتيمة الأم، مضطهدة، نشأت بين زوجة أبيها وأختيها من والدها في جو من القهر والإذلال، فقد حملوها مالا تطيق، ولم يعطوها مقابل ذلك شيئا، سوى القهر والهوان من الكلمات. وفي يوم من الأيام يدعو الأمير إلى حفل حضرته سندريلا بمساعدة امرأة عجوز تسمى " أم الخير "، وفي منتصف الليل تهرب سندريلا تاركة فردة حذائها، فيبدأ الحراس بالبحث عن صاحبة الحذاء المفقود فيعثرون على سندريلا ويحضرونها للأمير ومعها زوجة أبيها وأختيها، اللائي أردن حرمانها من هذا الحق، وفي القصر ستواجه سندريلا مؤامرة الوزير الذي خطط لتكون ابنته هي زوجة الأمير، وبعد صراع مرير، تغيرت الأحوال ودارت عقارب الأيام صوب ساعة الحق حيث تحقق العدل وتزوج الأمير نور الدين بسندريلا وعمت الفرحة البلاد.

المطلب الثاني :البناء الدرامي :

أ – تقسيم المسرحية : " سندريلا والأمير "

قسم السيد حافظ مسرحية " سندريلا والأمير " إلى ثلاثة فصول :

- الفصل الأول : (من الصفحة ٧ إلى الصفحة ٢٦)

افتتحت المسرحية بأجواء السوق وفيه يدور حوار بين سندريلا والعم خليل نفهم منه معاناة سندريلا نتيجة قساوة زوجة أبيها معها، وهذه البداية دقيقة ورائعة لأنها انطلاقة تحتوي على مفاتيح تساعد على فهم الأحداث المقبلة، ويظهر المنادي الذي يعلن البحث عن صاحبة الحذاء التي يريد الأمير الزواج منها، والحراس يقومون بدورهم كما يجب إلى أن وصلوا إلى منزل سندريلا، هنالك سيتمكنون من معرفة صاحبة الحذاء، وهي سندريلا بعدما رفضت زوجة أبيها وأختيها أن تقيس الحذاء، لكنها أصرت ودافعت عن نفسها وقاست الحذاء، هنا سيكون المؤلف قد علم الطفل كيف ينال حقه. وبعدئذ غادر الحراس المنزل ومعهم سندريلا وأهلها متجهين إلى القصر الذي ستتعرض فيه سندريلا لأبشع ظلم وهذه المرة جاء من طرف الوزير " مرجان " الذي دبر حيلة وهي إقناع الحارس بتبديل الحذاء الأصلي بحذاء " وردة ناز " ابنته التي أرادها أن تكون هي زوجة الأمير نور الدين، وبالفعل تمكن الوزير من طرد سندريلا المتهمة بالخيانة والكذب، ورغم ذلك لم يقتنع الأمير بما حدث، واتضح هذا عندما عمد المؤلف إلى جعل الأمير يحلم من جديد بسندريلا لكونها هي صاحبة الحذاء، وفضل السيد حافظ ختم الفصل الأول بهذه الأحلام كي يزيد تشويق الطفل تجاه أحداث المسرحية، وجعل الطفل يتساءل عن مصير سندريلا. هل ستعود إلى القصر أم لا؟

- الفصل الثاني : (من الصفحة ٢٧ إلى الصفحة ٥٤)

افتتح هذا الفصل بنفس خاتمة الفصل الأول حتى يتمكن الطفل من متابعة الحكاية بسهولة ويقدر على الربط بين الحدث السابق واللاحق، فمن خلال البداية نرى الأمير مصر على إحضار صاحبة الحذاء والوزير يحاول تهدئة أعصابه وضبط سلوكه، أما سندريلا فقد طردت من منزلها بعدما كانت تدافع عن حقها ورفضت أن تتنازل عليه، وفي يوم من أيام تشردها التقت ب " أم الخير " أخت الأمير نور الدين بحيث نصحتها بالمقاومة وعدم الاستسلام والتشبث أكثر بملكها. وفي القصر يتمكن الوزير من جعل الأمير يتزوج من ابنته " وردة ناز ".

وهنا نشعر بأن الحبكة تتبلور وفق تسلسل منطقي سيكولوجي. لكن سرعان ما

سيتدخل المهرج لفضح اللعبة، وأقنع الأمير بكون " وردة ناز " ليست صاحبة الحذاء، واقترح عليه الخروج إلى الشارع للبحث عن صاحبة الحذاء الحقيقي، وخرجا متنكرين بزي آخر حتى لا يتعرف عليهما أحد، وبهذا الخروج سيكتشف الأمير المظالم التي ارتكبها الوزير " مرجان " في حق الشعب، وأبدى إعجابه عما خفي عن عيونه. وأختتم هذا الفصل بطرد سندريلا من جديد بعدما كانت تحاول مقابلة رئيس الديوان في القصر لتشتكي له عما وقع لها. وقد عرف السيد حافظ كيف ينهي هذا الفصل تاركا المفاجأة إلى الفصل الثالث.

الفصل الثالث : (من الصفحة ٥٥ إلى الصفحة ٧٥)

ابتدأ هذا الفصل بنبأ وفاة الأمير نور الدين وهو أمر اصطنعه الوزير "مرجان " مستغلا فرصة خروج الأمير وغيابه عن القصر حتى يتمكن من الجلوس على كرسي العرش، وهذا الحدث هو الذي جعل خيوط الدراما تتمدد، والخبر لم يصدقه الشعب في الوهلة الأولى فقد تعجب لهذه المفاجأة. ولما شاع هذا الأمر بين الناس وعلمه الأمير والمهرج، دافعا معا بجرأة وحرارة لإسقاط هذه الأكذوبة المفتعلة، فشلا في البداية بإقناع الناس بكون الأمير هو الذي يحاورهم. وأثناء هذا الجدل الذي جرى في السوق، ارشد شيخ السوق الأمير على منزل سندريلا، وحين وصوله إلى المنزل تحايل على زوجة أب سندريلا بدعوى أن زوجها ترك لها مالا، إلى أن وضحت له الطريق الذي سلكته سندريلا، وفي طريقه التقى بأخته " أم الخير " التي ساعدته ودلته على سندريلا التي عادت إلى القصر، أما الوزير فقد استغل الوضع ورفع من الضرائب غير الشرعية وأثقل كاهل الشعب بها بمشاركة ابنته، وعاد نور الدين الذي لا يزال على قيد الحياة، وعلل الإمارة بالعلامة التي تحددها، وهنا ستعرف المسرحية ذروتها، فالعلامة هي نقطة تحول في سير العمل الدرامي. وناصر الناس كلهم الأمير نور الدين واندفعوا به إلى القصر. هنالك كانت سندريلا توبخ الوزير وابنته عما قاما به، وهكذا اختتمت المسرحية بخاتمة واضحة تسعد الأطفال حيث عوقب الوزير وابنته وكل من ساهم في إفساد البلاد، وأعلن رسميا زواج الأمير نور الدين بسندريلا، واعتذرت زوجة الأب وابنتيها لسندريلا. وقد أفلح السيد حافظ في هذه النهاية حيث أثار مشاعر

الشفقة والرحمة في نفوس الأطفال.

ب – الدلالة :

الحكاية بسيطة ولكنها تحمل في طياتها كل ما يثري ويغني ملكة الطفل، فالسيد حافظ من خلال هذا النص الذي يتلاءم مع المرحلة العمرية التي يكتب لها لم يكن هدفه تسلية الأطفال، وسد فراغهم ، بل شحن النص بمضامين اجتماعية، وإنسانية، وروحية تتلاءم وتنسجم مع توقعات الأجيال الصاعدة. فمن الدروس التي يمكن أن يستفيد منها الطفل – والتي أراد السيد حافظ إيصالها إلى عقليته – مشكلة الفوارق الطبقية وما يسببه من أزمات اقتصادية في البلاد، كما حبب المؤلف نشوء جيل الكفاح والنضال للدفاع عن الحق. ويتجلى هذا كله في قصة سندريلا التي قاومت معارضيها حول الحذاء فرغم ضعفها وفقرها فقد انتصرت وهزمت الوزير وابنته اللذان يتمتعان بنفوذ قوي وسلطة عالية، لكن بالصبر والمواجهة يتكسر كل شيء. إن السيد حافظ أراد أن يربي في الطفل التحدي والصمود والإقدام، فهو يقول له إن كل شيء ممكن، وأن مع العسر يسرا، وفي هذا الصدد يقول السيد حافظ : " النص المسرحي الجديد " سندريلا " أتعامل من خلاله مع الطفل بواسطة خطين أساسين الأول وهو الحكاية البسيطة... " والخط الآخر " أو البعد الأساسي الثاني هو البعد الفكري للعمل حيث أهدف من خلال محاولتي البسيطة المتواضعة أن أقدم لأطفالنا مفهوم النضال والكفاح من أجل الحقوق والمبادئ التي كانت من أجلها " سندريلا ". إنني أريد التأكيد لأطفالنا أننا في عصر لا يعتمد القوى الخفية والأحلام في مجال تحقيق طموحاتنا، لأن العصر لا يحتاج إلى هذه النقاط في معايشته للواقع " [٢]. ولهذا فقد ركز على شخصية سندريلا المحورية وهو النموذج المحتذى، والمؤلف انتبه إلى أنوثة الشخصية ولذلك يمكن تحريك مشاعر الأطفال سواء كانوا ذكورا أو إناثا.

ج – الرمزية :

الجديد الوارد في المسرحية والغائب عن أصل الحكاية هو الشيء الأساسي في ما يخص عصرنة وتطوير الحكاية، فإضافة شخصية الوزير " مرجان " الذي أراد أن يزوج ابنته للأمير نور الدين ولو عن طريق الخدعة والمكر، فهذه المؤامرات

المرتبطة بالواقع إنما ترمز على البطانة الشريرة الظالمة التي تخفي الحقيقة عن الحاكم، وهمها استنزاف ثروات الشعب، وتطبيق سياسة تفقير الفقير وإغناء الغني عن طريق إثقال كاهل السكان بالضرائب وجعل القانون يخدم فقط مصلحة الطبقة البرجوازية، فهذه الإضافة ذات بعد سياسي. وبالتالي فالسيد حافظ يؤكد على صلاح الحاشية التي تعين الحاكم في تدبير شؤون البلد، فأساس وجودها بالنسبة للمؤلف جلب المصلحة ودرء المفسدة، وعلى أن ازدهار الأمة وتقدمها رهين بوجود بطانة صالحة. فالتكافل الاجتماعي هو الذي يحقق الرخاء ويقضي على الفقر. وفي نفس السياق يقول د. نادر القنة " فالحكاية الشعبية هنا لا تعتبر حكاية الألم العاطفي ولكنها بطولة فضيلة الفقير، في الوصول إلى حقه من أجل تحقيق حد أدنى من العدالة الاجتماعية، وحق أدنى من تكافؤ الفرص والإنتاج في مجتمع متناقض تتداخل فيه معطيات الكساد أكثر من معطيات الإنتاج " [٣].

أما عن شخصية " أم الخير " الحاضرة في المسرحية فصورتها ترمز أكثر إلى منظمة مستقلة تدافع عن حقوق الإنسان، وتدعو إلى المحافظة على القيم الإنسانية النبيلة، فهي تقدم يد العون إلى المحتاجين والضعفاء والمساكين لا يهمها الربح والسمو بقدر ما يهمها العدل والتوازن والاستقرار. وفي ما يخص اندفاع الشعب والأمير إلى القصر فهنا رمزية وإشارة إلى الثورة كأسلوب شرعي وحل منيع لاسترجاع الحقوق والإطاحة بالنظام المستبد.

وإن كانت مسرحيتنا " سندريلا والأمير " قد شحنت بهذه الأساليب الرمزية فإن لها علاقة باللهو الطبيعي للأطفال، ودورها إيجابي يتجلى في إيقاظ حس الطفل و الرفع من مستواه المعرفي والثقافي.

<u>المطلب الثالث : الشخصيات بين مرجعية الحكاية والرمزية الواقعية:</u>

إن الشخصية المسرحية من العناصر الهامة التي تتألف منها المسرحية. فهي حسب حسن المنيعي " تقوم بوظيفتها في المتخيل الجمعي من خلال الفرضيات التالية : التناغم مع ذاكرة الجمهور والارتباط بالمتخيل الجمعي ثم الارتباط باللاشعور الجمعي " [٤].

وفي مسرح الطفل نجد مسرحياته تحتوي على شخوص ليس لها ارتباط بالأدب

الواقعي المعاصر، وكنت قد طرحت هذا السؤال على السيد حافظ : الشخوص الواردة في مسرح الطفل بعيدة كل البعد عن أدبنا الواقعي المعاصر، فما السر في ذلك ؟ فاستطرد قائلا : " أي واقعي.. الواقع الذي يعيشه الطفل معقد وبشع، نحن كتاب المسرح وكتاب الدراما التلفزيونية يكفي أن نخطف عقول الأطفال من هذا القبح، ونخطف أفكارهم في هذا الصندوق.. نريدهم أن يغتسلوا من هذا الواقع البشع لأنه قد يسبب لهم الإحباط.. فإني باعتمادي على التراث والأسطورة والخيال اسرق الطفل وأخطفه إلى عالم آخر وأقول له إن الغد أفضل وأنت تستطيع أن تغير هذا الواقع. فأنا وجيل من الكتاب فشلنا في تغيير الواقع السياسي، فأنت تستطيع أن تغيره، وأنت الفارس القادم، فهل تستطيع أيها الطفل الجميل أن تغير ما فشلنا نحن فيه وهذا هو دورنا في الفن.. نريد أن يهرب الطفل من هذا الواقع.. إن علينا تغيير هذا الواقع، وهذا ما يجب أن يفعله الكتاب"[٥].

والشخصيات المسرحية الموظفة في مسرحيتنا " سندريلا والأمير " جلها محببة للطفل سيضطر للحديث عن مرجعيتها في الحكاية وما علاقتها بالواقع ترى إلى أي حد ساهمت في تحريك الخطاب المسرحي ؟.

١- سندريلا : الشخصية المحورية في المسرحية، البطلة والنموذج المحتذى، عرفها الطفل في البداية يتيمة فقيرة وفي النهاية عرفها أميرة، رمزا للكفاح والنضال الشعبي.
٢- الأمير نور الدين : الأمير الغافل عما يجري في الشارع، أحبه الشعب لخصاله الطيبة، وعلى مستوى الواقع يرمز إلى الحاكم الذي يرعى البلد بنية حسنة.
٣- الوزير مرجان : الشخصية الإضافية إلى الحكاية ساهمت في تمديد مسارها، استنزف ثروات الشعب، وهدفه من البداية الاستيلاء على الحكم، وهو رمز إلى الشر والظلم وإلى البطانة الفاسدة التي تستغل السلطة لخدمة أغراضها الخاصة.
٤- وردة ناز : فتاة تربت في أوساط أرستقراطية، ابنة الوزير مرجان، أفكارها لا تختلف عن أفكار أبيها، يحاول المؤلف من خلالها المقارنة بينها وبين

سندريلا ليبين للطفل أن أبناء الطبقة الميسورة لا يتعبون في الحصول على مناصبهم ولا يرضون بالتعايش مع أبناء الشعب، وهي رمز للشر والكبرياء.

٥- المهرج : لم يلعب دوره المعروف وهو تسلية الأمير وقص الحكايات عليه، بل جعله السيد حافظ شخصية إيجابية يستفيد منها الأطفال انطلاقا من حكمه ومواعظه، أراده السيد حافظ أن يباشر الخطاب، كما جاء في الصفحة ٣٧، يقول :

الغش حرام.. والكذب الحرام... والغش صار حقيقة يا أهل المدينة فالطفل يستقبل هذه الدروس في ظرف ذهبي يكشف النقاب ويفضح المستور وهو رمز للخير والصلح، وإلى المستشار الصالح الذي يرافق الحاكم.

٦- أم الخير : أخت الأمير نور الدين، دفعت هي الأخرى ثمن تجبر الوزير، ركز عليها المؤلف لحل عقدة الحبكة المسرحية، ولطمأنت الأطفال. فهي رمز للكرم والإحسان، وللفئة التي تدافع عن حقوق الإنسان.

٧- هنود : زوجة أب سندريلا، استغلت ضعف سندريلا ومارست عليها أبشع أنواع العذاب، فهي رمز للقساوة والازدراء.

٨- فهيمة ونعيمة : أختان لسندريلا، تفكران بمنطق أمهما هنود، وهما رمز للحسد، والغرور، والغيرة.

٩- شيخ السوق : شخصية تعبر عن انتماء وهوية الأطفال فهو رجل يدعو إلى التعقل، فهي شخصية أساسية وظفها السيد الحافظ لزرع الثقافة الأصولية الإسلامية في عقول الأطفال. كما جاء في الصفحة ٥٦ من مسرحيتنا يقول شيخ السوق :

"لكل أجل كتاب" وفي الصفحة ٥٦ يقول: "لا حول ولا قوة إلا بالله " وفي الصفحة ٧٢ يقول : " جاء الحق وزهق الباطل، إن الباطل كان زهوقا " وهذه آية مقتبسة من القرآن الكريم (الآية ٨١ من سورة الإسراء). يهدف السيد حافظ من خلال هذا ربط الأطفال بواقعهم الإسلامي، فالشخصية رمز للإيمان والتقوى.

١٠- المنادي: الشخص الذي يبلغ الناس بما يحدث في القصر، صاحب

المستجدات والأخبار المفاجئة وهو رمز لأجهزة الإعلام في واقعنا المعاصر.

١١- خليل : بائع الخضر كان يساعد سندريلا ويقف بجانبها في الشدة، ويشاركها المأساة فهو رمز للرحمة والشفقة والعطف.

١٢- شهبندر التجار : شخصية ميسورة، وكان معارضا لزواج سندريلا بالأمير بدعوى أن القصر لا يليق بها، رمز إلى الفوارق الطبقية.

١٣- القاضي : المندد والرافض لسلوك الوزير بعدما ظهرت حقيقته، رمز إلى الجهاز القضائي العادل والمستقل.

١٤- الشرطي : أحد أعوان الحاشية الفاسدة. رمز إلى القمع.

١٥- مجموعات من أهل السوق : شحاذ، امرأة، عصفور الحاوي : من خلالهم تتضح الصورة عن أبناء الشعب فهم رمز للضعف و التهميش.

١٦- مجموعات : حراس، امرأة، حاشية، تجار، زهرات : شخصيات ليس لها دور كبير في تطوير الأحداث، ولكن حضورها مبرر لكونها توضح صورة أجواء القصر للأطفال.

المطلب الرابع : الحوار/ اللغة :

إذا كان الحوار المسرحي هو الأداة الأساسية للتعبير عن الأحداث، فإنه قد ساهم بشكل كبير في المسرحية التي بين أيدينا نظرا للمسحة الشاعرية التي تميزه، إضافة إلى قصر جمله كما في الصفحة ٣١ (مرجان: أقول لك أضحكها يا مغفل.... المهرج : يحكي أن فأرا هزم أسداً....).

فمثل هذه الجمل تجعل الأطفال أشد انتباها لسماع الحوار. وهذه سمات أساسية في الحوار فهي تلائم طبيعة الطفل، وتشده إلى متابعة الأحداث حتى نهايتها، كما كتب الحوار بلغة فصحى بسيطة ومفهومة ومتداولة في قاموس كل طفل عربي ففي الصفحة ٤٣ مثلا (الوزير : قل يا مولاي ماذا تريد ؟

الأمير : أريد الحقيقة

الوزير : أي حقيقة ؟

الأمير : صاحبة الحذاء الجميلة... ؟)

سوف لن يحتاج الطفل إلى البحث عن معنى المفردات، والسيد حافظ مقتنع بهذه الخصائص ولا يقول ما لا يفعل. والدليل عندما طرحت عليه هذا السؤال : هل يمكنكم أن توضحوا لنا خصائص الكتابة المسرحية الموجهة إلى الطفل والتي ترونها انتم مناسبة لمستواهم الفكري؟

فأجابني قائلاً:

" أولا : إن الكاتب عند ما يجلس لكتابة مسرحيات الأطفال يجب أن يكون متيقظا بحواسه الفكرية والذهنية وبمشاعره وأفكاره، حتى يكون في حالة تيقظ وتنبه شديد، لأن الطفل هو الوحيد الذي يستطيع أن يعلن رفضه للعمل الفني.. أو يعبر بصراحة ووقاحة وبوضوح دون مجاملة.

ثانيا : أن يكون الكاتب على ثقافة عالية وموسوعية في كل الاتجاهات.

ثالثا : أن يكون للكاتب القدرة على شاعرية اللغة، وأن يكتب بلغة بسيطة وواضحة ومباشرة وموحية.

رابعا : أن تكون الفكرة مضيئة.

خامسا : أن تكون الدراما عالية البناء والأحداث المسرحية متلاحقة " [٦].

<u>المطلب الخامس :اللغات الدرامية في المسرحية :</u>

إن الإحاطة أكثر بمحتوى مسرحيتنا هذه، يتطلب الإشارة إلى الخصائص الفنية المتواجدة في النص الذي ندرسه، ففيه بعض الإشارات التي تقرب الصورة وتوضح مسار الحدث الدرامي، وتوصل المعنى المراد والمقصود، فمنها ما يساهم لوحدها في أداء الدور التربوي والتثقيفي. وسنضطر لذكر هذه الإشارات مبرزين دواعي وجودها في نصنا "سندريلا والأمير".

<u>١ – الفضاء الدرامي :</u>

يلعب الفضاء الدرامي دورا كبيرا في الإحالة على الواقع الاجتماعي لأن له دلالات واضحة موحدة بين الجميع، كما يحدد لنا الزمن الواقعي الذي يتلازم مع المكان ويشير إليه، وفي هذا المحتوى تقول سامية أسعد : " والمكان المسرحي واقع معقد للغاية، بالقدر الذي يشتمل به من ناحية على مكان محسوس يتحرك فيه

الممثلون (خشبة المسرح)، أو يجلس فيه جمهور المتفرجين، ومن ناحية أخرى على مكان يضم كل العلامات الحقيقية أو الضمنية الخاصة بالعرض"[٧].

وفي مسرحيتنا نجد بعض الإشارات التي تحيل على الفضاء الدرامي، ونقصد هنا فضاء السوق الذي هو المكان الخصب لترجمة الأحداث وتفعيلها. والمؤلف رأى هذا الموقع هو الأنسب لتظهر فيه العقدة وتتفجر فيه بعد الذروة والتطور، واتضحت فيه معالم الشخصيات خاصة الرئيسية منها. ولهذا فإننا نجد المسرحية قد افتتحت بفضاء سوق المدينة، وفيه ستفضح أفعال بطانة السوء، وإلى جانب السوق هناك فضاء آخر وهو القصر الذي استحضره المؤلف لتوعية الأطفال سياسيا، إضافة إلى منزل سندريلا المهيمن هو الآخر على الفضاء الدرامي الهدف منه إظهار معاناة سندريلا، وبهذا يكون الفضاء الدرامي في مسرحيتنا قد أحال على الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي.

٢ – الديكور :

الديكور هو الفضاء الهندسي المعماري للمسرح يختزل المسافات داخل العمل المسرحي، كما يختزل الفترات في بعدها الاجتماعي والتاريخي ذات البعد الجغرافي، والحضاري، فالديكور يشير إلى فضاء العرض المسرحي بأدوات كاشفة وتحليلية لبنية العلاقات الداخلية التي يتم حولها الحكي والتمثيل، والوسائل التي يستخدمها مصمم الديكور متعدد الشكل واللون والنوع [٨].

وفي مسرحيتنا، أشار إليه المؤلف على أنه يتغير بمجرد تغيير الحدث كما في الصفحة ١٥: (يخرج فرح... يدخل الديكور القصر)

وفي الصفحة ٦١ : (تغيير الديكور)

فتغيير منظر الديكور يتطلب أن يكون المنظر خفيفا، ويمكن تركيبه بسرعة حتى لا يعيق نجاح العرض المسرحي، والديكور هنا يدور حسب مجريات الحكاية التي يتابعها الطفل، فهو يساهم بشكل كبير في توضيح وفسخ ألغاز الحكاية، كما يجعل الطفل أكثر انتباها وتركيزا.

٣– الإضاءة :

الإضاءة هي أول العوامل الأساسية من بين تقنيات المنصة المسرحية فمن فائدة

كبيرة في قيام الممثلين بتمثيل أدوارهم إن لم يبصرهم المتفرجون، يستطيع النظارة في وجود الضوء المسيطر عليه أن يركزوا انتباههم على الجزء المناسب من المنصة [٩].

وليست الإضاءة صالة إبتكارية بل هي وليدة أفكار المؤلف المسرحي والمخرج ومصمم المناظر، ومدرب الرقص،والسيد حافظ أشار إلى هذه الخاصية الفنية في مسرحيتنا للكشف عن الجو النفسي والاجتماعي داخل المكان المشار إليه كالقصر والسوق والمنزل. كما في الصفحة ٣٤ من المسرحية (ضوء مع موسيقى على منزل سندريلا) وهذا ما سيسهل على الطفل إمكانية وحدوث الحكاية التي يتلقاها.

٤ – الموسيقى / الأغاني :

ليست الأنشودة التي يتلقاها الطفل في مسرحه نصا أدبيا قابلا للاستذكار فقط، وإنما إيقاعات وألحان ملائمة لمستوى الطفل، فالإيقاع هو تجنب التكرار برتابته، مما يؤدي إلى متغيرات الأنغام وتعدد الجمل الموسيقية. وهذه الميزة للأنشودة تعتمد على الدور الذي يلعبه المربي في تربية الطفل موسيقيا وتعويده على الاستمتاع الجيد للكلام الملحون، وتكوين الذاكرة الموسيقية وما يتبعها من توظيف جيد للطبقات الصوتية حسب طول أو قصر النغمة والمقطع أثناء الأداء[١٠].

وفي مسرحيتنا ما أكثر الجمل الموسيقية وما أروعها، فقد ركز عليها السيد حافظ في أكثر من مناسبة للترويح عن الطفل، إضافة إلى نقل الأفكار والمعاني إلى عقليته، فالأغاني هنا عبارة عن كلمات وألفاظ تحمل في طياتها المبادئ الراقية والقيم الإنسانية النبيلة التي يجب على الطفل الالتزام بها، كما في الصفحة ٤٩ و٥١.

(يغني المهرج والأمير) (أغنية تقول كلماتها... بما يعني... الحقيقة صعبة.. الحقيقة مرة.. أين الحقيقة، الكذب ليس له أقدام....)

وفي الصفحة ٦٨ (مضمون الأغنية في النقاط التالية)

- لابد أن يضحي الجميع في سبيل الوطن
- لابد أن يضحي الكبير قبل الصغير.. والغني قبل الفقير..)

وقد يكون وقع الأغنية سلبا على نفسية الطفل كما في الصفحة ١٦ : (نحن كبار التجار نرفض أن يتزوج الأمير من بنت فقيرة...).

والموسيقى في بعض الأحيان تحدد لنا الجو النفسي للشخصيات، فالموسيقى الحزينة على وقع مشاعر الطفل تجعله يستشعر حالة الشخصية كما جاء في الصفحة ٢٣ : (موسيقى حزينة.. مع خروج الجميع)، فالحزن هنا على طرد سندريلا مقصود من المؤلف لجعل الطفل يشارك سندريلا في أحزانها، لأنها مظلومة والظلم أخطر جريمة، ولكن خاتمة المسرحية كانت بموسيقى الحفل والزفاف والفرح، فحسن الخاتمة تطهر الطفل من أية خصلة تسربت إلى ذهنه.

٥ – الرقص :

أساس قائمة برامج الرقص هو المؤلفات ذات الفصل الواحد، ومن الشائع عموما في هذه البرامج أن تتضمن فصولا فردية تختار من بين العدد الصغير نسبيا من الباليهات الكاملة الطول، وعلى ذلك يكون هناك عدد كبير من فترات الراحة في العرض المسرحي[١١].

وقد حضر الرقص في مسرحياتنا مرة واحدة وكان ذلك في بداية الفصل الثاني، والهدف منه جعل الحركة تنسجم مع الفعل أي رغبة الأمير في الالتقاء بسندريلا وإن كان هذا الحدث مجرد حلم. وكما يمكن اعتبار الرقص هنا فاصل أساسي في منتصف الحكاية حتى لا يمل الطفل من متابعتها.

٦– الملابس :

إن الزي يحدد خصوصية الشخصية بتفكيرها وانفعالها وسلوكها عامة، كما أن له دلالات عن الدور العلائقي داخل المسرحية باعتباره لباس يميز شخصية مركزية أو فرعية مثلا : اللباس العسكري لبطل تاريخي – لباس رقصة الوردة..... [١٢]
وخطة الملابس هي قائمة جميع الملابس اللازمة لإخراج ما، لممثل، ولمنظر، إنها قائمة تفصيلية لكل صنف على حدة [١٣].

وللأهمية التي تكتسيها الملابس فقد أشار إليها المؤلف في محطات عدة، ففي الصفحة ٤٣ من مسرحيتنا يقول : (وردة ناز ترتدي ثوب الزفاف) ولذلك فثوب أو لباس " وردة ناز " سيوحي للطفل مباشرة معناه، واللباس هنا يجعل الطفل يتعرف على الحدث من غير تصريح.

وفي الصفحة ٤٦ (تغيير الأمير والمهرج ملابسها بملابس تنكرية)، فلباس

الأمراء مخالف لملابس العامة من الشعب. ولهذا سيتساءل الطفل مع نفسه بحثا عن سبب التغيير.

٧ – الأصوات الاصطناعية :

يستعمل الصوت المكون الكترونيا. وفي المسرح لثلاثة أغراض : لتوجيه صوت الآلات الموسيقية وصوت الإنسان الذي يصدره المغنون والممثلون، وإضافة الآثار الصوتية.

وفي مسرحيتنا نجد إشارات إلى الأصوات. فكل صوت له دلالة خاصة، فالطفل يتمكن من معرفة المقصود منه. ففي الصفحة ١٧ أشار المؤلف إلى (بلاي باك صوت الثعلب) فالطفل عندما يسمع صوت الثعلب سيدرك بسرعة أن الأمر فيه خدعة ومكر.ثم هنالك إشارة إلى صوت الطبول والزفاف التي تشعر الطفل بعظمة الحدث.

المبحث الثاني : خصائص الكتابة المسرحية في مسرحية " قميص السعادة"

المطلب الأول : حضور الحكاية الشعبية :

حكاية مسرحية "قميص السعادة" هي في الأصل حكاية " الشاطر حسن " المأخوذة من الموروث الشعبي، والتي لها ارتباط بالحكايات الشعبية ذات الطابع السياسي، ومضمون هذه الحكاية يدور حول شاب اسمه الشاطر حسن من مميزاته الإخلاص في العمل، والوقوف بجانب المحتاجين، فهو يمارس مهنة الصيد. وفي يوم من الأيام سيعثر على حافظة نقود، فأراد إعادة الأمانة لصاحبتها وهي الأميرة " ست الحسن " فاضطر اللجوء إلى القصر، وقد ألقي عليه القبض من طرف الحراس عندما كان يتسلق السور، ولما رآه السلطان أبدى له شبه بينهما، فطلب منه أن يغير ملابسهما ويترك له الفرصة لتفقد أحوال الرعية. وأثناء هذا التبادل وجد الشاطر حسن نفسه بين صولجان الحكم، فأقام العدل بالإفراج عن المظلومين، وعقاب الدجالين والمحتالين، كما حرر البلاد عندما أعلن الحرب على الأعداء واستعاد جزيرة " الأمل "، ولما عاد السلطان إلى القصر بعد ثلاثة أيام أدرك بأن الشعب في حاجة إلى العناية، وإلى تقرير مصيره بنفسه.

أما حين نقارن حكاية الشاطر حسن بالحكاية الواردة في مسرحيتنا قميص السعادة فإننا نجدها مختلفة نوعا ما مع الحكاية الأصلية ولقد تم تحويرها.

ومضمون حكاية قميص السعادة مختزل في شخصية واحدة وهو السلطان حسان الذي أصيب بحالة نفسية سيئة لم يستطيع أحد معرفة أسبابها، ولحل المشكلة أمر الوزير الطبيب شعبان بأن يتحايل مع السلطان ويقول له بأن شفاءه في لبس قميص أسعد سعيد، ولكن السلطان سيدرك الأمر، وفضل الخروج إلى الشارع،وفيه سيعرف المحبة التي يكنها له شعبه، وفي نفس الوقت كشف عن المظالم والمفاسد التي ترتكب في حق الشعب،وسيستعيد عافيته بعد أن عاقب المجرمين والظالمين، وتزوج الأميرة "ست الحسن" التي عشقته بعد أن عرفت طيبته كابن الشارع وليس كسلطان تعيس.

ومهما بدا الخلاف بين الحكايتين فإن الأصل واحد باعتبارهما حكاية شعبية، والتي يمكن القول بأن منبعها قريب من قصة " حسن الكسلان " في ألف ليلة وليلة وقصة " الوحش " لخالد البرادعي، و" عودة الغالب " للدكتور فوزي فهمي، ولها علاقة كذلك مع حكاية " الملك هو الملك " ومسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " وهما مسرحيتان لسعد الله و نوس استمدتا من حكايات ألف ليلة وليلة، والتي بشر فيهما سعد الله و نوس بدور الشعب، البطل الحقيقي في كل انتصار، ثم مسرحية " شمس النهار " للكاتب البارع توفيق الحكيم التي استخدم فيها قسطا أكبر من فنون الفرجة ليمجد العمل، ويقرنه بالسعادة، ويقرر أن الحكمة والإنجاز هما دوما في أيدي الشعب القادر على بلوغها وهو دائما حاضر عبر الأجيال.

والمسرحيات المذكورة موجهة إلى الكبار في حين أن " الشاطر حسن " أو " قميص السعادة " موجهة إلى الصغار، وهذا ليس عيبا فالأطفال هم كذلك لهم الحق في تراثهم الشعبي، وهم الأجدر للإطلاع على المسرحيات التي تفضح الواقع السياسي لأن النضج السياسي هو أرقى مستويات التفكير. واستخدام السيد حافظ لهذا الأسلوب له مبرراته.

<u>المطلب الثاني : البناء الدرامي :</u>

أ – تقسيم المسرحية " قميص السعادة "

قسم السيد حافظ مسرحية " قميص السعادة " إلى فصلين :

– افتتحت المسرحية بحوار جرى بين الحراس وهم يبحثون عن الطبيب " شعبان

" لإحضاره قصد الوقوف على الأزمة النفسية التي أصيب بها السلطان " حسان "، وهذه البداية بمثابة عقدة تجعل الطفل ينتظر معرفة السبب والحل لهذه المعضلة. وبعدها سيتلقى الطفل حوار بين الوزير ورئيس الشرطة الذي يرمي إلى فضح خصالهما الشريرة المتمثلة في استنزاف واستحلاب ثروات الشعب، ونهب ممتلكاته وحقوقه، وقد فكر الوزير في تزويج ابنته " ست الحسن " من السلطان، ولكنها رفضت هذا الزواج لأن السلطان لم يعجبها ولا يروق لها، ولهذا الأمر سجنها الوزير، ولما حضر الطبيب شعبان ألزمه الوزير بإقناع السلطان بأن يبحث عن قميص السعادة إذا أراد الشفاء من الحالة التي يعاني منها، وللصدفة سمع المهرج تلك المؤامرة، وأخبر السلطان الذي شكك هو الآخر في الفكرة واعتبرها حماقة، واتفقا المهرج والسلطان على الخروج متنكرين إلى الشاعر لاستطلاع ما يجري في الأوساط الشعبية، الشيء نفسه قامت به كل من الوصيفة مرجانة وابنة الوزير " ست الحسن " التي تخلصت من السجن.

- الفصل الثاني (من الصفحة ٤٥ إلى الصفحة ٩٠)

افتتح الفصل الثاني بأحداث تدور في السوق، فالمؤلف هنا نقل الطفل من القصر حيث التفاهة حول كرسي العرش إلى السوق حيث الشعب والواقع المر، والبداية كانت حول تعجب البعض على فكرة قميص أسعد سعيد مع وجود فئة أخرى رحبت بالطلب، وأبانت عن رغبتها في شفاء السلطان، وقد ظهر السلطان في السوق باسم " الشاطر حسن " والمهرج دندش باسم " المعلم مختار " متنكرين في ملابس الصياد، وقد أحس السلطان بالحب الذي يكنه له شعبه، وعرف في نفس الوقت المظالم العديدة التي ارتكبها الأعوان في حق أبناء الشعب متذرعين بالسلطة والقانون، وظهر السلطان أمينا ومساعدا للناس من غير مقابل، ولما رأته الأميرة " ست الحسن " التي تنكرت هي الأخرى باسم " أحلام " أعجبت به وتمنت الزواج به، ومع توالي الأحداث تم الإعلان عن اختفائهما ، وسرعان ما سيكشف سرهما، وهنا سيلجأ السلطان إلى الحكم باسم الشعب فقد قام بعزل بعض الأعوان الظالمين و عاقب الطبيب شعبان، وترك مهمة الحكم على الوزير لابنته " ست الحسن ". وفرح الناس بما حدث وتحققت العافية للسلطان، وشعر بالسعادة

من غير قميص، وأعلن عن زواجه بابنة الوزير " ست الحسن " وهذه الخاتمة كانت مغايرة لبداية المسرحية.

ب – الدلالة :

في مسرحية الشاطر حسن : رغم فقره – وخاصة المادي – إلا أنه عندما عثر على كيس النقود في السوق أعاده إلى صاحبته " ست الحسن ". ودرس الأمانة هذا مفيد للأطفال، فقد جعل السيد حافظ الأمانة من شروط الحكم ويجب أن يتصف بها الحاكم، وبالفعل أتيحت الفرصة للشاطر حسن كي يحكم مستغلا خروج السلطان إلى الشارع، وهي مناسبة كذلك للسلطان كي يتبين له بأن ما وراءه من أشياء لن يعرفها إلا إذا وقف عليها، والشاطر حسن بوصله إلى مقعد الحكم أبان عن تشبثه بخصاله السابقة وهي العدل، والرزانة، وحب الناس، فلم يستأثر بالسلطة والمال بل أدى الرسالة على أحسن وجه، فالحاكم لا يمكن أن يكون عادلا إلا إذا كان أمينا وصادقا مع نفسه، مراع لمصلحة الآخرين قبل مصلحته، وإعلانه للحرب على الأعداء لاسترجاع جزيرة " الأمل " بعدما كانت تسمى جزيرة " الموت " دليل على رفض الاستسلام الزائف، وأن الحرب هو الحل لأزمة الاستعمار وإشارة هنا إلى الطفل بكون السيف في مناسبات عدة أصدق إنباءا من الكتب، وعلى الأمة كي تستعيد حريتها المسلوبة وأراضيها المغتصبة لابد من الحرب والجهاد في سبيل السيادة على أقاليمها الجغرافية برا وبحرا وجوا، وعلى أن التضحية في سبيل الوطن شرط من شروط الانتماء إليه، أما السلطان الذي تعرف على أبشع الجرائم التي ارتكبتها الحاشية فقد عرف الحقيقة واقتنع بأن الشعب حاكم ومحكوم في نفس الوقت. وهكذا يتضح لنا أن المسرحية قد اختزلت أسمى القيم وأرفعها وإن كانت مرتبطة أكثر بالجانب السياسي، فالطفل في حاجة إلى هذه المعرفة فهو قابل لاستقبال شتى أنواع الثقافات لأن من شروط الكتابة للطفل عدم الاستخفاف بذكائه، بل احترام ميولاته ومواقفه في أي مجال.

في مسرحية "قميص السعادة" غابت الحبكة المعتمدة في مسرحية "الشاطر حسن" كالمصادفة والتشابه بين رجل الشارع والسلطان، ومسألة الحرب ولكن هذا لا يعني أن المسرحية قد سلكت مسلكا مغايرا، فدلالتها تركز أكثر على الحاشية

الفاسدة التي أراد السيد حافظ أن ينبه الأطفال إليها، فاغتصاب حقوق الشعب ونهب ثرواته من الجرائم التي لا يجب السكوت عليها، فالسيد حافظ لم يخالف ضميره أو وقف صامتا وكتم الشهادة، فنراه يثق في الأطفال الصغار ويقول لهم احذروا هنا موطن الخلل، هنا سر اللعبة. سيستفيد الطفل من هذا الأمر من خلال الحوار الذي جرى بين الوزير و رئيس الشرطة، فقد بسط لهم المؤلف الحدث حينما كان رئيس الشرطة يخرج التفاحة من جيبه و يأكلها من غير استحياء. ودفع الشعب ثمن ظلم البطانة إلى أن خرج السلطان بنفسه، وهذا يدل على أن أبناء الشعب هم ضحايا الفساد الإداري والتسيب السياسي.

ج – الرمزية :

أراد السيد حافظ من خلال مسرحية " الشاطر حسن " إظهار قدرة رجل الشارع أو ابن الشعب على تحقيق الرفاهية والنصر للأمة بأسرها، فالشاطر حسن يتمتع بأخلاق طيبة و يتحلى بصفات نبيلة وأفكاره نيرة لما لا تفتح له الباب ليعبر عن موقفه إزاء مصير الشعب. ويذكر السيد حافظ الأطفال بأن الحاكم والمحكوم في مرتبة واحدة ومن سلالة واحدة، ولذا فعلى كل واحد منهما أن ينظر بعين واحدة، وتبقى المسؤولية على عاتق الجميع، فإذا كان الشاطر حسن قد حقق العدل والنصر للأمة في ظرف ثلاثة أيام، فهذا يدل على القرار الذي يصدره الشعب، وهذه هي جوهر الديموقراطية و الخطاب موجه إلى الأنظمة العربية التي لا تأخذ بعين الاعتبار أهمية الشعب في تقرير مصيره بنفسه. أما ذكر الحرب في المسرحية فهذا نداء إلى الغيورين والمتشبثين بشبر من أراضيهم، و المقصود هنا أرض فلسطين المحتلة من طرف الصهاينة منذ مدة والعرب لم يحركوا ساكنا، والشعب برمته في الوطن العربي له رغبة في الجهاد والدفاع عن القدس الشريف.

أما في مسرحية " قميص السعادة " فالسيد حافظ يذكي الطفل ويحذره من خطورة الحاشية الضالة التي يجب الشك في نواياها، فهي السبب في تمزيق جسد الأمة، وأحوال أبناء الشعب العربي دليل على ذلك، فالحاشية الفاسدة هي التي ولدت الفقر ونشرت الجوع، وصنعت الضياع والأزمة، لذلك فالمؤلف ينبه الطفل قبل أن

يشعر بالمرارة واليأس،فنراه يزرع فيه التفاؤل والثبات، وأخذ الحيطة والحذر، فيقول له بأن المجتمع العربي في حاجة إليك، والأرض التي تدوس عليها ترحب بك لتكون أنت الحاكم الحكيم. وعندما نقرأ المسرحية نشعر وكأن السيد حافظ يقرأ عليهم آية الضحى " فأما اليتيم فلا تقهر، وأما السائل فلا تنهر، وأما بنعمة ربك فحدث.. ". وذكر الحالة النفسية السيئة للسلطان في المسرحية إشارة إلى كون السعادة الحقيقية للسلطان هي سعادة شعبه، الطفل سيفهم بأن دواء الحكام العرب لا يوجد إلا إذا كان طيبا وأمينا يراعي مصلحة شعبه، وبالتالي فمصير الشعب في يد السلطان، ومصير السلطان في يد الشعب، فالذين يعينون السلطان في الحكم إذا كانوا فاسقين فإنهم يتسببون في خنق الشعب، فعندما يخاف الوزير على منصبه يقوم بإسكات من هو أقل منه ببعض ما حصل عليه، ويقوم هذا الأخير بنفس العملية، وهكذا يفعل كل من يمسك بحبل السلطة والمتضرر واحد هو الشعب.

والمسرحيتين السالفتي الذكر ذات المسار السياسي، وللسيد حافظ عذره في اللجوء إلى هذه التقنية، فالأمة العربية في هذا العصر ما تزال تعاني من كابوس الاستعمار بشكله المباشر في الشرق الأوسط، وبشكله غير المباشر في أغلب الدول العربية، مما جعله يتخذ المسرح منبرا لإلقاء الدروس الوطنية والتاريخية. وكنت قد طرحت على السيد حافظ هذا السؤال : المواضيع المعالجة في المسرحيتين السابقتين وخاصة " قميص السعادة " لها ارتباط بالأمور السياسية، فهل ترون أن الطفل قادر على استيعاب هذه الجوانب ؟ فأجاب " نعم لها ارتباط بالأمور السياسية. فمن خلال مسرحية الشاطر حسن ومسرحية " سندس " التي كنت قد ألفتهما قدمت رؤية عن الحكام العرب الذين يعيشون في وهم، وينفصلون عن الجماهير والقضية الفلسطينية تنهار، الحكام العرب يبحثون عن مشاكلهم الخاصة الداخلية..عن قميص السعادة... وفلسطين تضيع أمامهم.. والأطفال يقبلون على هذه الأعمال بشكل رائع لأن الطفل سياسي التكوين.. فكنت أرى الطفل في الصالة يصفق وينفعل كلما سمع كلمة على الواقع السياسي.. فالطفل ليست له ارتباطات.. فهو مفكر المستقبل، جندي المستقبل، حاكم المستقبل،

فالطفل كالصفحة البيضاء يتقبل كل شيء.. فمسرحية " سندس " إذا قلت لك بأنها تعرض كل عام في ستة ألاف مدرسة فإنك لا تصدق... بل كادت أن تصبح مقررة على الطلبة.. والذين يقولون أن الطفل غير قادر على استيعاب السياسة فإنه يتحدث من غير تجربة والمسرح تحكمه التجربة أكثر من أي شيء آخر.."[١٤]

المطلب الثالث : الشخصيات بين المرجعية الحكائية و الرمزية الواقعية :

الشخصية في مسرح الطفل أمر هام جدا، لما لها من دور في تحريك آليات الخطاب المسرحي يقول " محمد مسكين " : " لا مسرح بدون شخصية، يمكن أن يغيب الحوار ويستمر المسرح، يمكن أن يغيب الحدث ويستمر المسرح، ولكن لا يمكن أن يخلو المسرح من الشخصية... إن الشخصية إذا هي المحور الدال الذي تتحرك حوله الكتابة المسرحية كلها، بل هي أساس العملية المسرحية بأكملها إنها المحركة للخطاب المسرحي"[١٥].

وفي مسرحيتنا " قميص السعادة " اعتمد المؤلف السيد حافظ على شخصيات تتناسب والحدث المسرحي، وتراعي كذلك ذوق الطفل. في ما يلي عرض للشخصيات الواردة في المسرحية مع الربط بين المرجعية الحكائية والرمزية الواقعية :

١ – السلطان : الشخص المحوري في الحكاية و بؤرة الصراع الدرامي، ظهر تعيسا ولما حقق العدل شفي من حالته السيئة، وفي الواقع يرمز به إلى الحاكم الديمقراطي الذي يستفتي الشعب في مصيره.

٢ – ست الحسن : بنت الوزير الظالم، رفضت الزواج بالسلطان حسان ورغبت فيه بعد أن عرفت حقيقته، وهي رمز للأميرة الصالحة و المرأة الطيبة.

٣ – الوزير سمعان : مربي السلطان المحبوب وظالم الشعب الفقير، وظف المؤلف هذه الشخصية ليمرر عبرها الفضائح والخيانة التي ترتكبها الحاشية في واقعنا العربي.

٤ – رئيس الشرطة (همام) : شخصية لها علاقة وطيدة مع الوزير، ويسير في نفس اتجاهه المراد في الحكاية، وفي الواقع هو المسئول عن أمن البلاد، ولكنه مع الأسف ينشر الرعب في المواطنين.

٥ – الطبيب شعبان : الطبيب الذي يطيع أوامر الوزير ولا يقدر على ردها، وقد استغل الظروف وشارك الأعوان في جرائمهم. وفي الواقع ما أكثر الأطباء الذي يستغلون المرضى الفقراء فيقومون بابتزازهم.

٦ – دندش : مهرج السلطان ولكنه في مسرحيتنا لم تظهر مهمته المعتادة وظهر معينا على الحق والصواب، وفي الواقع قد يكون المستشار الرسمي للحاكم.

٧ – مرجانة : وصيفة ست الحسن، ساعدتها على الخروج من السجن ورافقتها في خروجها إلى الشارع وهي رمز لحسن الصحبة.

٨ – الحراس : لا حول لهم ولا قوة، لا يعصون الوزير ورئيس الشرطة فيما يؤمرون، وفي واقعنا فهي التي تحرص على سلامة السلطة.

٩ – السياف : شخصية لم تكن حاضرة بقوة، ولكن ورودها لها أكثر من دلالة عند السيد حافظ، فهو الذي يقوم بقتل من عصى أمر الوزير، وفي واقعنا يرمز إلى الهيئة المختصة بفتك المعتقلين السياسيين وتصفية حساباتهم.

أما في الفصل الثاني فإننا تعرفنا على شخصيات أخرى لم تظهر في الفصل الأول؛ إلا بعد الخروج من القصر والدخول إلى الوسط الشعبي، فنرى المؤلف قد وظفها ليكشف عن معاناة أبناء الشعب.

١٠– إبراهيم الأقرع : استهتر باندفاع الناس لإحضار " قميص أسعد سعيد "، وهو من ضحايا قرارات ورشاوى القاضي الظالم، وفي الواقع يرمز إلى المعاناة والحرمان.

١١– القاضي : استغل منصبه، وامتص دماء الناس وفي الوقع رمز إلى القاضي الجائر.

١٢– أم سعيد : المرأة التي أبدت حبها للسلطان، وقد ظلمت هي الأخرى من الطبيب شعبان.

١٣– المساعد : يساعد الطبيب شعبان في خدمته. وفي الواقع الممرض الذي يقدم الإسعافات للمرضى.

١٤– المنادي : معلن الأخبار الحديثة، والناطق باسم القصر، وفي واقعنا وسائل

الإعلام هي المكلفة بهذه المهمة.

١٥- فضل وفاطمة : هما اللذان رفضا زواجهما من طرف القاضي، إلى أن حقق لهما السلطان أمنيتهما.

١٦- بدران : عانى هو الآخر من تسلط وتجبر رجال السلطة.

١٧- بائع الحرير : البائع الذي التقطه كل من مرجانة وست الحسن يجول في السوق.

١٨- رجلان (١،٢) : شخصيتان دار بينهما حوار حول قميص " أسعد سعيد : في السوق.

١٩- المجموعة : جماهير شعبية حضرت عندما كان السلطان يعاقب الأعوان الظالمين ووجود هذه الجماهير دليل على البناء الديمقراطي الذي أراد السيد حافظ تبليغه للأطفال.

<u>المطلب الرابع : اللغة / الحوار :</u>

إن أهم شيء في الخصائص والسمات في الكتابة المسرحية الموجهة إلى الطفل هو الحوار واللغة التي كتبت بها المسرحية، فالحوار يعمل على تحقيق الحبكة ومعرفة طبائع الشخصيات، كما يكون صلة وصل بين الماضي والحاضر والمستقبل في العمل المسرحي. والحوار في مسرحيتنا " قميص السعادة " خالي من التعقيد، ويتميز بالرقة والسلامة والخلو من الأخطاء كما في الصفحة ٥٩ :

حسان : إلا أنت اسمك إيه ؟

ست الحسن : أنا اسمي أحلام.

حسان : أحلام الله اسم جميل يا صاحبة الوجه الجميل)

ولكن اللغة التي كتبت بها المسرحية تخلق مشكل التواصل مع الطفل العربي، فهي مكتوبة باللهجة المصرية التي نجد فيها ألفاظاً كثيرة تستغلق فهمها على الطفل المغربي مثلا. ففي الصفحة ٣٧.(دندش: لا خرفت ولا اتعبط أنا وأنت حننزل السوق متنكرين.

حسان : متنكرين.. يعني إيه. بتفكر إزاي يا لعين.

نلاحظ وجود مفردات لا يفهمها كل طفل عربي باستثناء المصريين، ولهذا السبب

كنت قد طرحت على السيد حافظ هذا السؤال : ألا ترون أن استخدامكم للهجة المصرية في كتابتكم المسرحية الموجهة إلى الطفل العربي يجعل المسرح يخلق مشكل التواصل مع الطفل العربي ؟ فأجاب : " أنا لا أكتب بالعامية المسرحية إلا قليل، ففي بعض الأحيان يحول عملي إلى بعض اللهجات المحلية في الوطن العربي (الكويت، الأردن، البحرين....) ولكن أحب أن أكتب العمل المسرحي الموجه إلى الطفل باللغة العربية الفصحى البسيطة. أكتب باللهجة المصرية إذا كانت المسرحية ستعرض في مصر. أنا مؤمن أنه لابد من تقديم العمل باللغة العربية البسيطة. لا أومن باللغة الفصحى التي تبتعد وتغترب عن الطفل، ولا أحب أن أستخدم الألفاظ المهجورة التي انتهت " [١٦].

<u>المراجع :</u>

[١] أبو أحمد، حوار مع أقطاب العرض المسرحي " سندريلا والأمير " لفرقة المسرح الشعبي جريدة السياسة الكويتية، نوفمبر ١٩٨٦. ص ٢٣.
[٢] أبو أحمد، حوار مع أقطاب العرض المسرحي، " سندريلا والأمير " لفرقة المسرح الشعبي ص ٢٣.
[٣] د. نادر القنة، حذاء سندريلا يحاول أن يضيف إلى القصة المعروفة، جريدة القبس ١٩٨٦/١٢/٦.
[٤] حسن المنيعي أبحاث في المسرح المغربي ، الطبعة الأولى ١٩٩٤ ص ٦٦.
[٥] السيد حافظ، شريط كاسيت سمعي، القاهرة، ٢٥ يناير ٢٠٠٣.
[٦] السيد حافظ، شريط كاسيت سمعي، ٢٥ يناير ٢٠٠٣.
[٧] سامية أسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، عالم الفكر المجلد ١٨ العدد ٤ وزارة الإعلام، الكويت ١٩٨٨ ص ٨٧.
[٨] محمد الصابر، الطفل والفضاء المسرحي، ص ١٠٨ – ١٠٩.
[٩] أمين سلامة، دليل الإخراج المسرحي، العربي للنشر والتوزيع القاهرة (دون تاريخ) ص ٥٩.
[١٠] غازي مكاداشي، موسيقى الأطفال، سلسلة ثقافتنا القومية ص ٣٠٢.

[١١] أمين سلامة، دليل الإخراج المسرحي، ص ١٤٥.
[١٢] محمد الصابر، الطفل والفضاء المسرحي. ص ١١٢.
[١٣] أمين سلامة، دليل الإخراج المسرحي ص ٨٩.
[١٤] السيد حافظ، أجوبة على الأسئلة في مسرح الطفل، شريط كاسيت سمعي، ٢٥ يناير ٢٠٠٣ القاهرة.
[١٥] محمد مسكين " كتابة النفي والشهادة " مجلة التأسيس، العدد الأول ١٩٧٨ ص : ٥٦.
[١٦] السيد حافظ أجوبة على أسئلة خص بها صاحب البحث / شـــريط كاســـيت سمعي ٢٥ يناير ٢٠٠٣.

مسرحية الشاطر حسن

تأليف / السيد حافظ

إخراج/ أحمد عبد الحليم

توزيع موسيقى : حسين أمين

الألحان : غنام الديكان وعبد الله الراشد

ديكور / ماجدة سلطان

أزياء : عبد القادر السعدى

بطولة : عبد الرحمن عقل – محمد جابر – كاظم القلاف – استقلال أحمد – عبد الناصر درويش – هدى حمادة – باسم عبد الأمين – محمد كاظم – فتحى القطان – خليل فرج.

قراءة نقدية
لمسرحية الشاطر حسن

بقلم : د. نادر القنة (فلسطين)

جريدة القبس

(العدد ٤٤١٩)

السبت ١٩٨٤/٩/١

في أقل من عام واحد، أصبح (لسندريلا) شقيق آخر لا يقل عنها شأناً، هو (الشاطر حسن) وذلك في عالم السيد حافظ. فنحن ما زلنا نذكر جيداً تلك النغمة الشاعرية التي رددتها سندريلا منددة بالمجتمع الطبقي، عاصفة بكل الأخلاقيات الطبقية، مطالبة بتفتيت المجتمع المركب من توليفات غير متجانسة. بل وراحت سندريلا الصغيرة تصيغ بمفردها بعيداً عن الفئة التي تنتمي إليها، وكل ما استطاعت الحصول عليه هو مساحة من التعبير، إذ كانت ترى ضرورة انصهار كافة الطبقات في طبقة أحادية القاعدة ثنائية القوام.

ونحن نتذكر ذلك بمشاهدة مسرحية (الشاطر حسن) وندعم ذلك بقراءة النص ذاته، ونقول: ماذا عساه يقول الشاطر حسن؟ باعتقادي أن السيد حافظ بكتابته لمسرحية الشاطر حسن لا يفعل أكثر من إنه يعيد في كل منا طفولته ؛ بل ويذهب إلى أبعد من ذلك. إنه يريد صناعة جيل لا يعرف التردد ؛ جيل يملك قراره كما يملك وجوده. فرغم الشطحات الفلسفية العميقة، ورغم عمق الطرح الشاعري للمؤلف في مسرحية الشاطر حسن، فإن المسرحية تسجل موقفها وكلمتها، كرد فعل للواقع المأساوي الذي بتنا نجتره، وبتنا نلقنه لأطفالنا حتى نستخرج منهم نسخاً مكررة عنا، بل أكثر تشوها.

<u>التعامل مع التراث:</u>

ويعتمد المؤلف في أسلوب بنائه للمسرحية على أساس استحضار مزيج من الأشكال التراثية وترويجها فيما بينها بأسلوب فني يتسم بالدقة.

منذ بداية المسرحية نجد أنفسنا، أو يضعنا الكاتب أمام إحدى الصور الفلسفية الإغريقية التي قامت عليها مسرحية (أوديب)، وهي صورة الوحش وما يرتبط به من سؤال، والإجابة على السؤال الوحش هو سر المسرحية ؛ بل الفكر الذي ينبض منذ البداية وحتى النهاية. حيث تتلخص الإجابة بالإنسان، وهنا يختلف السيد حافظ مع الإطار العام للأسطورة وللموروث الذي استحضره ويقف على النقيض من الفلسفة الإغريقية. فإذا كان الإنسان في الشكل التراثي المستدعي إنساناً قدرياً غيبياً بالدرجة الأولي. فإنه يصبح عند المؤلف –وحسب معالجته الحديثة للمزيج التراثي– إنسانا يتحكم فيه القدر الاقتصادي والسياسي

والاجتماعي. وهذا ما يحدث مع الشاطر حسن عندما يتخذ قرار الحرب ولا شئ غير الحرب، حيث يستنبط قراره من الشارع، وتبقى للشارع كلمته القوية، و رأيه الصريح.

وفي الجانب الآخر يربط السيد حافظ الموروث الإغريقي بالموروث العربي المستمد من حكايات ألف ليلة وليلة، وهي حكاية أبى الحسن المغفل مع هارون الرشيد. حيث يحلم أبو حسن بأن يكون حاكما على البلاد، وما أن يبزغ الفجر حتى يُنصَّب حاكما. ويلعب هارون الرشيد لعبته تلك من أجل إدخال البهجة إلى قلبه، ويحلم أبو حسن من الانتقام لذاته، كما فسر ذلك سعد الله ونوس في مسرحية (الملك هو الملك). ولكن الأمر هنا يختلف تماما؛ فعندما يُنصَّب الشاطر حسن سلطانا مكان السلطان الحقيقي، لا يتغير بل يبقى هو ذاته كما بدأ، وكأن بهرجة السلطة لم تؤثر به لتصنع منه إنساناً آخر كما حدث عند سعد الله ونوس، وبريخت في مسرحية (رجل برجل)، وعند حسن يعقوب العلي في مسرحية (الثالث)، وكما حدث أيضاً في الحكاية الشعبية ذاتها التي أستقى منها السيد حافظ مادة مسرحيته. فلقد أراد المؤلف أن يبرهن هنا على أن الإنسان موقف غير قابل للتحويل والتغيير والتحوير طالما تدعمه نظرية، أو يستند على مبدأ، وبالتالي فإن الأسطورة الإغريقية تلتقي مع الحكاية الشعبية العربية في تحديد الإنسان. ولكن المعالجة الجديدة عند السيد حافظ نابعة من أن الإنسان (موقف) قبل أن يكون عنصراً، أي أن الفكر يسبق ظاهرة تشكيله، لذلك لم يتغير الشاطر حسن كما تغير (أبو عزة) عند ونوس (وأبو حسن) عند حسن يعقوب العلي (وغالي غاي) عند بريخت في رجل برجل.

وفي الجانب الثالث، يبقى الشاطر حسن هو القاسم المشترك في الجمع بين أجزاء الحكايات والأساطير الموظفة ليضفي على المسرحية جوا وبعدا من البطولة، وليخفف من حدة تراكم الأفكار، التي ترسبت من خلال تكوين الشخصيات وما أفرزته علاقتها في بعضها البعض من صراع أفقي ورأسي في شبكة العلاقات الدرامية معقدة التركيب.

مناظرة بين الحاكم والمحكوم :

وبعد أن تنتهي الأيام الثلاثة التي خصصت لا يمسك فيها الشاطر حسن مقاليد الحكم ويجلس على عرش السلطنة، ونزول السلطان الحقيقي إلى الشارع ويتفاعل معه ليصبح أحد مكوناته وليس راصدا له، يتقابل الطرفان في موقف مناظرة مختزلة، حيث يلخص كل منهما للثاني أيامه الثلاثة، فالشاطر حسن سمع في اليوم الأول شكوى المظلومين، وفي اليوم الثاني حقق العدل، وفي اليوم الثالث عقد محاكمة متوازنة مع ذاته لتقييم نفسه على ضوء المرحلة الجديدة التي عاشها، وكانت النتيجة أن أدان نفسه لأنه فكر بأنه السلطان الحقيقي. أما السلطان الحقيقي فقد رأى الناس ودرس مشاكلهم، ورصد احتياجاتهم. وهنا يصبح حتما على السلطان الحقيقي أن يعيد تقييم موقفه على ضوء المتغيرات التي صاحبت وجود الشاطر حسن في السلطة. وبعد أن أثبت لأهالي البلدة أن الإنسان موقف، قبل أن يكون عنصراً، وأن قضية تطويعه لا تنبع إلا من خلال مبدأ أو نظرية، وأن الكلمة النهائية كما هي في البداية لا يعلنها إلا الشارع والحي والبيت والمدرسة، باعتبارهم الملاك الحقيقيين لهذه الكلمة. وهنا دلالة واضحة على أن الديمقراطية ليست هي شعارات تلقى لإقامة علاقة متوازنة بين الحاكم والمحكوم – بل هي بالدرجة الأولى أن نعي وجودنا – وأن نعي الدور الذي نحن بصدده.

الرمز والرموز :

وفي حديث خاص مع السيد حافظ سألته أن يجيب بكل صراحة : هل بمقدور الطفل في الكويت وفي العالم العربي الآن قراءة هذا الكم من الأفكار والمضامين المطروحة في الشاطر حسن ؟ أم أن المسألة أننا نريد أن نسوق أعمالنا وتقدم كيفما كان الأمر ؟ وقد أجاب باختصار : وهل يستطيع الطفل العربي في كل مكان في هذا العالم أن يهرب من واقعه، إنه مطارد بأجهزة الإعلام صباح مساء، يسمع، يقرأ، يرى، إنه محاط بكل قضاياه الواقعية. ونحن في الشاطر حسن لا ندعي أننا نحاول طرح تجربة جديدة في مسرح الطفل ؛ بل إننا نطرح أسلوبا جديداً في معالجة مسرح الطفل أي أننا نقدم مسرحاً للطفل، ولقد حاولنا جاهدين

تفكيك كافة الأبعاد الرمزية، وقام المخرج أحمد عبد الحليم بدراسة وافية للنص قبل الشروع في تنفيذه ليرى الإمكانات المتوفرة فيه. وحقيقة فإننا رأينا أن جمهور هذه التجربة يجب أن يكون ما بين ٦ سنوات إلى ١٢ سنة.

وهذا ما يفسر لجوء المخرج إلى الأسلوب الاستعراضي في محاولة منه لتقريب المعنى والصورة إلى ذهن الطفل. وحتى لا يفهم الجمهور أنه جالس في قاعات المحاضرات أو في فصول دراسية، اعتمدنا على طرح الصيغة التربوية التي يتضمنها النص في قالب كوميدي راق، وعملنا على أن تكون القيم الإنسانية المطروحة بعيدة عن المباشرة وبعيدة في الوقت ذاته عن الأسلوب الرمزي، ولكنها قريبة من أسلوب الاستقراء المبسط حتى يستطيع الطفل في النهاية أن يخرج لا ليتذكر ضحكاته أو يتذكر النكات التي تقال بل ليضم صوته إلى صوت أطفال الخشبة ومع الشاطر حسن ويعلن قراره النهائي : نعم للحرب ولا للسلم طالما أن الحرب هي الوسيلة الوحيدة لتخليصنا مع معاناتنا ومآسينا.

دراسة حول مسرح الطفل
عند السيد حافظ

محاضرة ألقاها د. نادر القنة

الإسكندرية ١٠ أغسطس ١٩٨٨

بقاعة قصر ثقافة الحرية بالإسكندرية

نظم المسرح التجريبي بالإسكندرية ندوة ألقاها الناقد د. نادر القنة الفلسطيني الأصل والكويتي النشأة عن مسرح الطفل عند السيد حافظ أدار الندوة محمد رخا رئيس جماعة الأدب العربي، وأقيمت الندوة مساء الأربعاء من أغسطس بقاعة المحاضرات بقصر ثقافة الحرية وسبق الندوة عرض لمشهد من مسرحية (امرأتان) تأليف وإخراج السيد حافظ (المشرف على المسرح التجريبي ومدير مركز الوطن العربي للنشر والإعلام بالإسكندرية). حضر الندوة أحمد المناعي الناقد البحريني، كما حضرها لفيف من النقاد والأدباء من إعلام الإسكندرية منهم الدكتور / محمد عزيز نظمي، والدكتور/ أحمد علي جويلي، وعبد الله هاشم، وكمال عماره، وتحدث الناقد د. نادر القنة قائلاً:

الحديث عن مسرح السيد حافظ في دولة الكويت حديث شائق وطويل ولن أكون مبالغا إذا قلت أن الحديث عن تجربة السيد حافظ في المسرح الكويتي هو الحديث بذاته عن تجربة مسرح الطفل برمته في دولة الكويت لأن السيد حافظ هو صاحب الكم الأكبر والكيف المنوع والأفضل داخل بنية هذا المسرح.

ولعلنا نستطيع أن نتلمس ذلك، وحدود ذلك من خلال معرفة مسرح الطفل في الكويت قبل السيد حافظ ومعرفة مسرح الطفل في الكويت بعد أن ترك دولة الكويت وعاد ثانية إلى بلاده.

قبل السيد حافظ جاء مسرح الطفل في الكويت في بداية عام ١٩٧٥ من خلال بعض الأصوات التجارية، والمؤسسات الفنية التجارية والتي طالبت بإيجاد مؤسسات مسرحية خارج نطاق المسرح الحكومي أو مسرح الدولة، فعندما سمحت دولة الكويت بوجود مثل هذه المؤسسات الرسمية ووجود مثل هذه الشركات التي تعمل لحسابها الخاص جاءت السيدة عواطف البدر وأسست مسرحا يسمى (مسرح الطفل) ومؤسسة تعني بشئون الطفل وتقدم تجربة الطفل، فنشأ مسرح الطفل في الكويت مسرحا تجاريا محضا فلا للأصوات الحكومية فيه، ولا للأجهزة الرسمية في إنشاء هذا القسم. فهي إذن مسئولية جسيمة أن يبدأ إعداد النشء وتجهيز هذا النشء في ظل ظروف تجارية، إنها كانت مسئولية عظيمة لمن يعرف الثقافة.

قدمت عواطف البدر أو قدم مسرح الطفل بصفة عامة في دولة الكويت قبل السيد حافظ خمسة عروض، أبرزها كان من إخراج منصور المنصور السندباد (لمحفوظ عبد الرحمن) وللكاتب خالد الخشان ألف باء تاء – قفص الدجاج – (الكاتب كويتي هو محمد عبد الله) – والبساط السحري ومصباح علاء الدين وهذه المسرحيات الخمس كانت مسرحيات ذات قيم تربوية تعليمية لا تحمل أكثر من ذلك ولا تقدم من ذلك – نصوص تقليدية لا جديد في تقدم الحكايات البسيطة ودون أن تحمل رؤية معينة تخدم الطفل في مستقبله، أو ترسم وعيا لهذا الطفل. عروض كانت محفوفة بالمخاطر خوفا من الفشل، كانت محفوفة بكل شيء في الإنتاج في التقديم، والعناصر التي شاركت في تقديم العروض كانت جميعها مبتدئه، فلم يتدخل النجوم في هذه العروض.

هذه العروض حاولت أن تقدم مسرح الطفل في الكويت. العروض الخمسة أي ما قبل السيد حافظ كانت عبارة عن برواز لتقديم الجماهير في الكويت بمسرح الطفل لأنه لم يكن معروفا لدينا هناك شيء اسمه مسرح الطفل على المستوى التطبيقي، و إن كنا نقرأ عنه على المستوى النظري أو مستوى الكتاب الصحفية من خلال المسارح العربية والأجنبية الأخرى مثل مصر ولبنان وسوريا... مسرح كان يفتقد لكل القيم الجمالية والفكرية تأسس على الإبهار الزائد عن الحاجة، والإضافي والمفتعل أحيانا أخرى بقصد جذب الجماهير لهذا المسرح. هذا هو حال مسرح الطفل في الكويت قبل السيد حافظ ومن هنا يحق لنا أن نتساءل لماذا دخل السيد حافظ مسرح الطفل في الكويت وهو بالأساس جاء من بلده إلى الكويت وهو كاتب تجريبي طليعي كان يكتب المسرحية التجريبية. المسرحية الطليعية. ولم يسبق له أن تعامل مع مسرح الطفل على حدود ما كنا نعلم ومازلنا نعلم في الكويت والسؤال يبقى مطروحا لماذا ترك السيد حافظ عالم الكبار واتجه إلى عالم الصغار ؟

هل هناك فلسفة معينة لدى هذا الكاتب أم أن هناك موجه بدأت تعتري المنطقة اسمها مسرح الصغار أم أن مسرح الصغار هو الأسهل في التقديم. ومسرح الكبار هو الأصعب في التقديم وفي الطرح؟ طبعا كل هذه التساؤلات تعيدنا إلى

الوراء قليلا لندرس المؤثرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية التي شكلت البُنى الأساسية لدى توجه السيد حافظ الكاتب مسرحي.
في البداية عندما جاء السيد حافظ إلى الكويت يعتبر هو من أبناء نكسة ٦٧. من الجيل المطحون الذي طحنته هذه النكسة.. فعندما جاء إلى الكويت كان صاحب ثقافة قومية متنوعة ممتزجة بثقافة مصرية أصيلة وبثقافات عالمية أخرى.
السيد حافظ في دراسته الجامعية بقسم الفلسفة أكتسب المزيد من القدرة على الاستنباط واستخراج الأحكام بمرونة عند قراءته للإشكاليات والمسائل المعقدة أو عند قراءته لأي إشكالية واقعية خاصة الوعي السياسي المبكر ودخوله معترك السياسة منذ أن كان شابا، ومعرفته بالأرضية السياسية في الوطن العربي. هذه البُنى الأساسية هي التي شكلت مسرح السيد حافظ قبل أن يأتي إلى الكويت من هنا نعيد ترجمة السؤال مرة أخرى إذن لماذا ترك مسرح الكبار واتجه إلى مسرح الصغار؟ باعتقادي، وربما هذا ما أجزم به، أن السيد حافظ دخل مسرح الطفل عن قناعة تامة بحيث أنه رأى من العبث مخاطبة أبناء جيله ؛ أبناء نكسة ٦٧. هذا الجيل المطحون أو الجيل التالي له بلغه عصرية ذات قيم فكرية معينة لأنه جيل عصر الهزيمة والانكسار والتردد والخوف. أنه يخاطب الجيل الثالث الذي ينتمي لسنوات النكسة ميلادا لا فعلا وممارسة وتخاذل. الجيل الذي ولد في نهاية الستينيات ومطلع السبعينات، الجيل الذي فتح عينه وستار الهزيمة قد خيم على وجوهنا جميعا، الجيل الذي سيكون في يوم من الأيام شاهدا على حياتنا السياسية والعسكرية.
السيد حافظ أراد أن يخاطب ذلك الجيل القادم المسلوب حقه، الجيل الذي يملك الأمل كله. بل هو الأمل في الخلاص والبقاء والتحرير. من هذا المنطق ومن هذه الفلسفة كانت لدى السيد حافظ قناعة تامة فعلا لأن يترك عالم الكبار ويتجه بكل ما يملك من أدواته الفنية، وأدواته الأدبية، وبما يملك من فكر لمخاطبة عالم الصغار لأنه ظن وأعتقد أن أبناء النكسة من العبث أن يستمعوا ومن العبث أن يصلحوا، ومن العبث أن يتمردوا على هذا الواقع لأنهم أصبحوا عاجزين عن تغيير هذا الواقع.

وقد أكد السيد حافظ فلسفته هذه بمعنى آخر، حينما التقيت به في نهاية صيف عام ١٩٨٣ في الكويت، سألته عن رأيه بصراحة في مستوى ما يقدم من أعمال مسرحية في الكويت قال حينها لو كنت مسئولا عن التقييم أي تقييم العروض المسرحية كالرقيب مثلا لمنعت بعض المسرحيات وحاكمت بعض من يقدمونها محاكمة أدبية، وفرضت على نتاجهم الإقامة الجبرية بحيث لا يخرجون بمسرحياتهم هذه إلى الخارج أي خارج الكويت وصادرت أفكارهم، وحرمت الأطفال من مشاهدتها. هذه الصراحة عند السيد حافظ هي التخوف بذاته على الجيل القادم. هذه التساوي من السيد حافظ على كل الفساد المسرحي الذي يقدم ومازال يقدم كان تخوف ورغبة منه حتى لا يساء فهم ذلك الجيل. وحتى لا نسير بذلك الجيل سيرا مغايرا لطموحاته وطموحات أبناء جيله أبناء النكسة من المثقفين العرب، الذين أرادوا لذلك الجيل أن يكون على عكس ما هو كائن عليه نستفيد من مقولة السيد حافظ هذه أنه يريد أن يحقق لذلك الجيل القادم وهو جمهور الأطفال درجة عالية من الطهارة الفكرية، بحيث لا نسقط على عالم الصغار فشلنا السياسي والاقتصادي والعسكري أو قهرنا الاجتماعي، ولا نلطخ عالمهم بهمومنا الذاتية ومشاكلنا المعقدة. إنه يريد إعادة هيكلة الجيل العربي القادم وبنائه جيلا عربيا، يملك القدرة والإمكانيات على تغيير الواقع وقلب المعتقدات الفكرية والسياسية والاجتماعية. جيلا يحمل شهادة براءته مما صنعناه واقترفناه، كما يحمل شهادة انتماء القومية تلك القومية التي تبعثرت مبادئها و تبددت أحلامها في يد من أسقطوها في نكسة ١٩٦٧. لم يدخل السيد حافظ مسرح الطفل دخولا عفويا، كما يرى البعض عندما ظهر في الساحة الفنية، بل كان دخوله قصديا وبوعي شديد. وما يدل على ذلك أنه درس مسرح الطفل في الكويت والعالم العربي دراسة نظرية، وتطبيقية واعية قبل أن يكتب حرفا واحد في هذا المسرح وهذا قلما يحدث لأي كاتب من الكتاب أو شاعر أو باحث أو كاتب روائي.

وحينما سألته في صيف ١٩٨٣ عن رأيه في مسرح الطفل في الكويت قال:
دخول مسرح الطفل من ثلاثة منافذ :

١- نافذة الإيمان بفكرة.
٢- ونافذة حسن النية في تطوير الفكرة ومحاولة اجتيازها.
٣- ونافذة الربح المادي.

إذن السيد حافظ رصد الساحة الفنية رصدا دقيقا، وعرف المنافذ التي دخل منها مسرح الطفل داخل المجتمع، وداخل بُنية المسرح في الكويت وما أستطيع أن أؤكده في هذا اللقاء أن السيد حافظ دخل مسرح الطفل في الكويت بوعي واقتدار شديد، وبعد دراسة سابقة بقصد التطوير، لا أقول حسن النية، ولكن أقول الرغبة والإصدار في التطوير والتعميم على المستوى القومي. و السيد حافظ فهم مسرح الطفل كما فهمه مارك توين، ولكن برؤيته العربية القومية التي تتناسب تناسبا تكامليا مع الواقع ومع احتياجات الطفل من هذا الواقع.

فالسيد حافظ حينما قدم لهذا الطفل لم يقدم له ما يرجوه، ولكن قدم ما يحتاجه من احتياجات فكرية واحتياجات فنية ومن قيم تربوية. مارك توين قال أن مسرح الأطفال من أعظم الابتكارات في القرن العشرين، ولسوف تتضح قيمته التربوية، أخذ السيد حافظ هذه المقولة النظرية وسار بها على مستوى التطبيق. وفي الفترة من ١٩٨٣/١٩٨٦ وهي فترة وجوده وحضوره في مسرح الطفل اتضحت الأهمية التربوية والحقيقية لمسرح الطفل أي أن ما تنبأ به مارك توين هو ما حققه السيد حافظ على مستوى الساحة، التي كان له فيها حضور جزئي وبسيط.

مسرح الطفل أستاذ الأخلاقيات والمثل العليا، بل هو خير معلم اهتدت إليه عبقرية الإنسان لأن دروسه لا تنقل عن طريق الكتب المدرسية والمدرسة بشكل ممل مرهق، بل بالحركة التي يشاهدها، فتبعث الحماس وتخلق وتصقل و تصل إلى قلوب الأطفال.

هذه المقولات أخذها السيد حافظ عن قناعة، وعن إيمان وأضاف إليها رؤيته الفنية والعربية وترجمها ترجمة واعية صادقة وأخرج مسرح الطفل في الكويت من الحدود المدرسية والحدود التقليدية إلى القيم الجمالية والقيم الفنية وهذا ما سنراه فيما بعد وقد علق الدكتور حمدي الجابري على أول إنتاج مسرحي للسيد حافظ قائلا : نعم هذا ما قاله مارك توين.

تساءل السيد حافظ تساؤلا : ماذا يحتاج الطفل العربي ؟
بدأ السيد حافظ يقدم إنتاجه المسرحي انطلاقا من هذه الفلسفة، وانطلاقا من هذا المعنى.. ماذا يحتاج الطفل ؟ ما هي نوعية القيم التربوية والفكرية والجمالية، والتنوعات السياسية، التي على مستوى الإخراج وعلى مستوى الإضافات الفنية. الرّؤى التشكيلية.. تساءل السيد حافظ وقدم إجابة منطقية في دولة الكويت.
إخواني نستطيع في هذه الجلسة أن نفهم السيد حافظ من خلال ثلاثة محاور :
١ – المضامين
٢ – البُنى الشكلية
٣ – الخصائص العامة التي خلصها مسرح السيد حافظ داخل المسرح الكويتي.
ولا أريد أن استبق الأحداث وأقول أنه إذا كان زكي طليمات رحمة الله قد أكد الحضور المصري في المسرح الكويتي بما نسبته التقديرية ٣٠% ثم جاء سعد أردش وكمال ياسين وكرم مطاوع ورشوان توفيق وأحمد عبد الحليم وفتحي الحكيم وإبراهيم سكر وعلي درويش ومجموعة الأدباء المصريين الذين درسوا في معهد الكويت وحققوا فيها مجموعة التقريبي نسبة ٢٠% من الحضور المصري في المسرح الكويتي فإن مسرح السيد حافظ وحدة حقق الحضور المصري ما نسبته ٣٠% وحقق الحضور المصري في مسرح الطفل بنسبة ٧٥% وترك الــ٢٥% الأخرى لأبناء المنطقة ولأبناء الكويت، هذه النسبة لن نكون مبالغين فيها إذا رصدنا وحللنا العروض المسرحية التي قدمها ورأينا الحضور المصري فيها على مستوى التأليف. وعلى مستوى الإخراج والتمثيل والفنانين والعاملين والإداريين.
لقد كان السيد حافظ حريصا كل الحرص أن يكون هناك حضوراً مصرياً وحريصاً أيضا في المقابل على أن يدخل في مسرحياته حضورا عربيا وأن يكون في كل مسرحياته يشارك فيها عدد من الفنانين العرب من مختلف الجنسيات. لأنه في كل طموحاته كان يؤمن بالمفاهيم القومية، ويؤكد علينا نظريا وممارسة وتطبيقا أول تجربة قدمها السيد حافظ لمسرح الطفل هي مسرحية (سندريلا) عام ١٩٨٣، وأخرجها منصور المنصور ورغم أن (منصور المنصور) حتى هذا التاريخ مازال

يتربع على عرش مسرح الطفل في الكويت لأنه أخرج الكم الأكبر تقريبا حوالي ١٢ مسرحية، وأخرجها لمسرح الطفل بالكويت إلا أن منصور المنصور لم يعرف كمخرج مسرحي متميز في مسرح الطفل إلا من خلال إخراجه لمسرحية (سندريلا). قدم السيد حافظ بعدها مسرحية (الشاطر حسن) قدمت عام ٨٤ أخرجها أحمد عبد الحليم ومسرحية (سندس) قدمت عام ٨٥ أخرجها محمود الألفي.

مسرحية (علي بابا) موسم ٨٥ أخرجها أحمد عبد الحليم.

مسرحية (أولاد جحا) موسم ٨٦ أخرجها محمود الألفي.

مسرحية (حذاء سندريلا) موسم ٨٦ أخرجها دخيل الدخيل.

مسرحية (أبو زيد الهلالي) موسم ٨٧ أخرجها محمد سالم.

مسرحية (عنتر بن شداد) موسم ٨٧ أخرجها أحمد عبد الحليم.

ويجري الآن الترتيبات الأولية للتدريبات تمهيدا بتقديم مسرحية بيبي والعجوز أيضا للسيد حافظ التي ستقدم في شهر ديسمبر موسم ١٩٨٨ هذا العام من إخراج حسين المسلم، هذه تجارب السيد حافظ في المسرح الكويتي منذ عام ٨٣ حتى عام ١٩٨٨ أي خلال خمس سنوات عندما ندرس مسرح السيد حافظ من خلال البناء الفكري، ومن خلال المضامين، نجده يركز تركيزا قويا وبوعي شديد وهو قادر على ذلك مركزا على المفاهيم القومية ويناقش الطفل العربي بجميع همومه ومشاكله.

إذا كان المسرح قبل السيد حافظ يناقش بعض القضايا التربوية الخاصة بالطفل الكويتي فإنه أخرج كلمة مكتوبة... لم يكن يهتم بالمحلية، لم يغرق في المحلية الشديدة، وإنما اهتم وغرق في القومية، لأنه كان يعتبر القومية هي المحلية، وهي القاسم المشترك لكل طفل سواء كان هذا الطفل كويتيا أو لبنانيا أو فلسطينيا أو مصريا أو أردنيا.

كان هذا هو السيد حافظ – عندما تنظر إلى مسرحيته (سندس) التي قامت على تسييس مسرح الطفل في الكويت وقد كانت الخطوة الأولى التي سيست هذا المسرح وبعثت القضية الفلسطينية على مستوى الصغار وأصبح الطفل المشاهد

في الصالة عندما يسأل عن القضية الفلسطينية يجيب من خلال قراءته على هذه المسرحية :

السيد حافظ قدم العداء الأزلي بين الفكر العربي والفكر الصهيوني، ولم يقدم ترجمة للعداء التقليدي بين الشخصية الصهيونية والشخصية العربية. قدم الصراع الأيديولوجي ببساطة شديدة لهذا الطفل الذي خرج من الصالة على قناعة تامة بأن الصراع الذي يحدث هو صراع فكري. أيضا التحول الأول في مسرح الطفل في الكويت كان من خلال مسرحية سندريلا وهي التحول الطبيعي لتطوير هذا المسرح لكن التطور التسييسي كان في مسرحية سندس سنة ١٩٨٥، في مسرحية (أبو زيد الهلالي) التي قدمت في عام ١٩٨٧ حدث تطور أخر على مستوى الفكر، فالسيد حافظ طرح بكل صراحة همومه القومية، طرح تلك المشاكل، البحث عن المكان، الانتماء لهذا المكان، متى يستطيع الإنسان العربي أو الطفل العربي يعلن عن انتمائه لهذا المكان : ما معنى الانتماء – هل هو شهادة ميلاد – هل هو شهادة جواز – هل الانتماء عبارة عن دفتر هل بالقول، هل ممارسة. السيد حافظ تحول في هذا المسرح على مستوى الفكر و قد كانت تجربة حديثة، كانت تستحق كل التقدير. رغم العيوب الإخراجية التي صاحبت هذا النص.

أما على مستوى الشكل فيبدو واضحا من خلال أسماء النصوص التي قدمها السيد حافظ كان يعمل على استدعاء المورث ويعيد هيكلته واستضافته ضمن حدود مسرحية معينة قادرة لأن تصل لهذا الطفل. كان يبحث عن الأصالة تلك المشكلة الأزلية التي يعاني منها مسرح الكبار أو المسرح العربي عموما. تلك الإشكالية هي الأصالة والمعاصرة أيضا، إنه اتجه في مسرح الطفل نحو الأصالة، كان يريد أن يبحث عن شكل معين لمسرح الطفل العربي. لا نقول في الكويت فحسب لكن كان حضوره في الكويت لكن السيد حافظ كان همه الأكبر هو مسرح الطفل العربي كان يبحث عن هذه الأصالة. الأصالة على مستوى المضامين كما رأينا أن هناك هموما قومية، والهموم القومية عند السيد حافظ كانت هي المحلية والإغراق فيها كانت هي قمة ربما تكون العالمية فيما لو انتبه كثير من النقاد.

سندريلا تخترق الماضي الأسطوري وتظهر في ثوبها الواقعي العصري

بقلم د. نادر القنة

هل يستطيع الطفل التعايش في تداخل عالمي الإنسان والحيوان ؟

المؤلف يتسائل.. كيف يتاح لمسرحية أن تظهر الي الوجود في أسبوعين تأليفا وإخراجا وعرضا

مسرح الطفل... فكرة... ونوايا طيبة...وتجارة.

بدأت مؤسسة البدر الإنتاج الفني – وهي مؤسسة خاصة تعني بشؤون الطفل – تدريباتها علي المسرحية الجديدة (سندريلا)، حيث ستفتتح بها موسمها الحالي. والمسرحية من تأليف السيد حافظ وإخراج منصور المنصور، ومن تمثيل، اسمهان توفيق، حسين البدر، هدي حسين، حسين المنصور، سحر حسين، وحشد كبير من الأطفال. ومن المتوقع عرض هذه المسرحية مع نهاية الشهر الحالي.

ما زال مسرح الطفل في الكويت يعيش مرحلة الطفولة ذاتها، فإذا ما حاولت مؤسسة ما تنمية هذا اللون من المسرح، جاءت مؤسسة أخري باسم الإسفاف تحط من شأن كيان مسرح الطفل، لذا فان مسرح الطفل ما زال يصطدم بواقع من الجمود، وهيمنة الفرق التجارية – في غياب رقاب الدولة، والمؤسسات الحكومية الثقافية. من هناك يكون التطور صعبا والنظرة المستقبلية تتلاشي، ويتحول الطفل الي سلعة رائجة بين صالات العرض وفي هذا الموسم تستعد اربع مؤسسات خاصة لتقدم عروضا لمسرح الطفل، وكانت لنا وقفة قصيرة في ثانوية الرميثية للبنين مع (سندريلا) ومؤسسة البدر.

<u>بين الكتابة الطليعية والكتابة الأطفال</u>

السيد حافظ كاتب مسرحي، عرفناه مؤلفاً طليعياً، إذ يعد من أبناء جيل نكسة يونيو، كتب العديد من المسرحيات التي تحمل هموم وشجون الإنسان العربي، استغل حالة البؤس والشقاء وآلام النكسة، وعبر من خلال الفراغ المسرحي عن مآسي أبناء جيله فجاءت المفارقات الدرامية لديه داغمية تعشش مكان عقولنا المسلوبة والمأسورة، واليوم يتجاوز (السيد حافظ) حدود المساهمة الفراغية الطليعية، ليخاطب جيل الطفولة، فيا تري هل يستطيع تحقيق النجاح في مسرح الطفل، كما حققه في بنية الدراما الطليعية؟ من السذاجة أن نلقي أحكاما عشوائية منذ الآن لان صياغة العرض لم تكتمل بصورتها النهائية، بمجرد أن رفع يده عن

النص، وما زال من حقه أن يحذف ويغير حتي آخر قبيل العرض.

سندريلا الجديدة

(وسندريلا) هي ككل الحكاية التي ألفناها بالكتب والقصص، نحاول أن تعلم ما يجب أن يكون من خلال افرازات معاناتها في محيط متناقص من السلوكيات الزائفة والمرفوضة علي المستوي الاجتماعي والذاتي ويطرح السيد حافظ ومنصور المنصور من خلال (سندريلا) جملة استقاطات عصرية ومفاهيم تربوية وان كانت تنعت بالتقليدية، الا أن عواطف البدر ومنصور المنصور يقولان أنهما منذ اللحظة الأولي التي تسلما فيها النص، بدءا يخططان الي استحداث كل ما هو جديد، ونحن لا نستطيع أن نقدم أحكاما نقدية، الا بعرض هذ١ الجديد، والاهم من كل ذلك، هو درجة تناسب الإسقاط مع مفاهيم الطفولة.

تداخل المستويات

والمسرحية تتداخل في مستوياتها الدرامية، بين عالم الإنسان وعالم الحيوان، وللعالم الأخير خصائص ومميزات تدور حول حالة الانهيار القصوي التي تعتري الطفل، إذ يلجأ الإنسان وعبثية وجودة في المسرح الطليعي عند حافظ (الأرنب فرفور، القط مسرور، الكلب سنور) لها مستوي خاص، والعالم الآدمي بكافة ثقله الكئيب له مستوي خاص، والمستويان يعيشان في حالة تمرد،ومن خلال مشاهدتنا (للبروفات) رأينا أن هناك ثمة تداخل أدي الي فقدان التوازن بين العالمين، والمطلوب من منصور المنصور، أن يحاول إيجاد معادلة متوازية حتي لا تختل شبكة العلاقات الدرامية وبالتالي تصاب المسرحية بعرض مسرح الطفل المستديم وهو مرض (اشيزوفرينيا – بين الشعار المرفوع، والفعل الدرامي المعالج) خاصة وان منصور، سجل علامة بارزة في تطور مسرح الطفل بإخراج (قفص الدجاج).

البناء الدرامي :

ومن الملاحظ أن المسرحية اتخذت بناءاً خاصاً، قد يكون مستهلكا إلا أن الجديد فيه طريقة عرضه وليست معالجته، وهو وجود راو مكون من (سنور، وفرفور، ومسرور)، وهذا الراوي يتدخل في أحداث العمل، بل ويتدخل لا خلال الشبكة

الدرامية، بما يقدمه من نصائح واقتراحات، والشكل الأخر أن المسرحية اعتمدت علي أسلوب المسرحية داخل المسرحية، ويحبذ أن يرجى النقاش في مثل هذا البناء إلي حين عرض المسرحية.

<u>حوار مع المؤلف :</u>

وكان لوجود (القبس) أثناء أجراء البروفات هذا الحوار مع المؤلف السيد حافظ.

ما رأيك بمسرح الطفل في الكويت ؟

– دخل مسرح الطفل في الكويت من ثلاثة منافذ الإيمان بفكرة، ونافذة حسن النية لتطوير الفكرة ومحاولة اجتيازها ونافذة الربح المادي والتقليدي وما أستطيع قوله رغم وجود ثلاثة نوعيات أن مجمل هذه التجربة لم ينبع من حاجة. وإن امتطي هذا المسرح دراجة صغيرة منذ خمس سنوات.

<u>ما هو مستوي الأعمال الدرامية التي تقدم للطفل ؟</u>

– لو كنت مؤولا عن التقييم لمنعت بعض المسرحيات، وحاكمت من يقدمونها محاكمة أدبية، وفرضت علي نتاجهم الإقامة الجبرية بحيث لا يخرجون بمسرحياتهم هذه وصادرت أفكارهم وحرمت الأطفال من مشاهدتها.

مسرحية سندريلا استفادت من أخطاء "قفص الدجاج" العناصر الفنية اجتمعت لخدمة العمل ونجحت عرض وتحليل : عبد المحسن الشمري مسرحية الأطفال : سندريلا تأليف : السيد حافظ أخراج : منصور المنصور ديكور : مصطفي عبد الوهاب الاستعراضات الراقصة : الدكتور حسن خليل الأزيياء: رجاء البدر الممثلون: هدي حسن " سندريلا "، حسين منصور " الأمير "، حسين البدر " الوزير "، انتصار الشراح، سحر حسين، اسمها ن توفيق، حسن القلاف ومجموعة من الممثلين. تقديم : مؤسسة البدر للإنتاج الفني. بدأت المؤسسة التوجيه الصحيح المدروس لمخاطبة الطفل في مسرحية قفص الدجاج، وهو توجيه كاد أن يحقق أهدافه لولا أن العمل كان فوق مستوي الطفل، لكن يمكن اعتبار مسرحية " قفص الدجاج " هي الخطوة الأولي نحو مخاطبة الطفل بأسلوب تربوي مدروس، وتأتي الخطوة الثانية مع مسرحية " سندريلا " التي تعرض حاليا علي مسرح عبد العزيز مسعود، وإذا كانت الخطوة الأولي – وهذا بحد ذاته نجاح

يجب أن تفتخر به المؤسسة. " سندريلا " التي أعدها السيد حافظ قصة عالمية معروفة، ومعظم الأطفال قرأ عنها الكثير، لكن ليست سندريلا العربية، لذا فان اختيارها كان موفقا جدا كونها قريبة من الطفل الذي اندفع ليشاهد العمل مجسدا علي الخشبة، وكان علي المؤلف وهو يعربها أن يعطيها الجو العربي القريب من الطفل وكان له ذلك ونجح فيه،كما انه استطاع أن يقترب من الطفل بتقديم حكاية قريبة منه، بسيطة. ومع بساطتها حاولت تجسيد الكثير من المفاهيم، عكس ما كان سائدا في بعض، أو معظم الأعمال المسرحية الموجهة للطفل والتي اعتمدت علي النصح المباشر الذي يصل حد السذاجة. السيد حافظ جسد المقولات التي أراد تقديمها للطفل، وكان أمينا علي أن يخاطبه بلغة يفهمها، ويدركها أيضا. كما أن الرمز كان واضحا للطفل دون أن يعقده وابتعدت المسرحة عن التفاهم التي امتلأت بها نصوص الطفل الاخري التي اعتمدت علي الاضحاك الأبله، والسب والتنكيت – وكان حوارها جيدا مبتعدا عن اللغو و الفوضى والتعاليم الخاطئة. وان كان يعاب علي بعض أجزائها، الفقرات الكلامية حول الإنسان والحيوان التي اقتربت من الشعارات البراقة. المؤلف نجح في استخدام رمز ذي حدين، احدهما بسيط موجه للطفل من خلال فتاة صغيرة " سندريلا " وحيوانات يحبها الأطفال الكلب، الأرنب، وحكاية بسيطة تدعو الي بعض المضامين، وفي الوقت نفسه حافظ علي الشكل المسرحي المتعارف ونجح في أن يقدم بعض الإسقاطات للكبار " سندريلا الرمز" والحيوانات كرمز لبعض المفاهيم، ومن هنا فان النص كان يسير ضمن الكبار ويطلق العنان لأفكارهم بالتخيل. أما أم الخير، وهي في الأصل " ساحرة " فان النص كان موفقا في إظهارها أم الخير، ولكنها ظهرت تحمل الضدين كونها تمثل الشخصية الاخري " المستبدة" وهذا ما يشوه مدارك الطفل، لكن الممثلة اسمها ن توفيق تتحمل أيضا جزءا من مسؤولية التشويه مع المخرج لأنها لم تبذل أي جهد للتغير في طريقة أداء الشخصيتين، وهي الممثلة التي ولدت منذ سنوات عديدة. نجاح آخر للمؤلف يبدو مع إصدار الحكمة علي لسان الحيوان، لكنها حكمة اقتربت من الشعارات كما سبق وان ذكرنا.

المملكة المغربية
وزارة الشؤون الثقافية

التوصيات المنبثقة عن
ندوة " أسس وآفاق مسرح الطفل
المنعقدة في إطار اللقاء الوطني الثاني
لمسرح الطفل بطنجة "

أيام ١٣، ١٤، ١٥ يناير ١٩٨٤

ضمن برنامج اللقاء الوطني الثاني لمسرح الطفل الذي نظمته وزارة الشؤون الثقافية بطنجة أيام ١٣، ١٤، ١٥ يناير ١٩٨٤ تحت شعار:
مسرح الطفل ترسيخ للقيم الوطنية والدينية – عقدت ندوة فكرية حول موضوع: "أسس وآفاق مسرح الطفل" بمشاركة السادة:

- محمد الكغاط.
- محمد مسكين.
- محمد تيمور
- رضوان احدادو
- العربي بنجلون
- عبد الحق الزروالي

اشتملت على عرض ودراسات تحليلية لواقع مسرح الطفل بصفة خاصة، وواقع المسرح المغربي بوجه عام اعتماداً على الإسهامات المسرحية المتوفرة وحصيلة الجهود التي تبذل على مستوى البحث والتنظير في هذا المجال، والتي كان اللقاء الأول لمسرح الطفل بالجديدة في السنة الماضية فرصة لتحديد أهمية التراكم الموجود.

وقد أعقبت عروض المشاركين في الندوة مناقشة مفتوحة تميزت بمساهمة العديد من الذين تتبعوا أمسية الندوة في اليوم الأول والثاني وخصوصاً بعض الأسماء التي لها حضور في مجالات كتابة المسرح والقصة والشعر والنقد والموسيقى وبعض العاملين ضمن فرق وجمعيات مسرح الطفل، مما أضفي على الندوة جواً من الحماس والتنوع في الفهم والرؤيا.

واستجابة لرغبة المشاركين في الندوة والمتتبعين للقاء الوطني لمسرح الطفل تقرر إعداد ورقة مطلبية هادفة إلى توعية الرأي العام بأهمية مسرح الطفل ودورة في العمل التربوي والحياة الاجتماعية، وكذا تحسيس المسؤولين في مختلف المؤسسات والقطاعات المعنية بمسئولياتها لتوفير وإعداد الحاجيات المادية والروحية التي تضمن النمو الطبيعي للطفل وتعده لتحمل مسئولياته كوارث لقيم حضارية مثل إنسانية سامية.

وتحقيقاً لذلك يلتمس المشاركون في لقاء مسرح الطفل العمل على تحقيق المطالب التالية:

- إنشاء فرق جهوية لمسرح الطفل.
- إعداد قاعات صالحة لعروض مسرح الطفل.
- إلغاء الضرائب المفروضة على النشاط المسرحي عامة ومسرح الطفل خاصة.
- إدماج المسرح كمادة أساسية في مناهج التعليم بمختلف مراحله الابتدائية والثانوية والجامعية.
- التشجيع على طبع النصوص المسرحية الخاصة بالأطفال.
- العمل على تسخير وسائل الإعلام كقناة فنية للاتصال بالطفل وتوجيهه نحو ما ينسجم مع بيئته ومحيطه وظروفه الاقتصادية والنفسية.
- القيام بدارسة التراث ثقافة الطفل في أسسها وصيغها القديمة للاستفادة من ذلك في تحديد ملامح وأسس الطفل الجديد.
- خلق فرص دائمة للفرق والجمعيات وتعزيز كفاءتها في مجال تقنيات مسرح الطفل من خلال التدريبات الوطنية.. والمشاركة في المهرجانات العربية والدولية.

توفير وسائل تجهيز لمسرح متجول، ووضعه رهن إشارة الفرق والجمعيات لتمكينها من تقديم عروض لأبناء البادية الذين يشكلون نسبة عالية من سكان المغرب.

الحد من مظاهر الاحتفال الداخلية التي تغرب الطفل المغربي وتفصله عن أصالته من أفلام، ولعب، وبرامج إذاعية وتلفزيونية ذات غايات تجارية، تستغل الطفل وتخلخل توازنه.

ضرورة العمل على إحياء تظاهرات فنية مقتبسة من صميم الحياة الثقافية المغربية، ومحاولة تحديث ظاهرة الحلقة كشكل وكمجال للعروض المسرحية وإبداعات الرسامين، والشعراء، والموسيقيين وغيرهم لتخفيف ما يسمى بالأصالة المعاصرة، وعلى مستوى الأشكال والمضامين لكل الفقرات والمواد المكونة للحلقة الجديدة.

تصميم مسرح الطفل بتقديم عروض الأطفال والمخيمات ومراكز الأحداث

والمستشفيات والملاجىء الخيرية.

إصدار مجلة تعتني بأدب الأطفال عموماً ومسرح الطفل بشكل خاص.

تلقين الطفل العربي المواقف المشرفة في تاريخ المغرب عن طريق المسرح.

تنظيم عروض مسرحية تربوية من طرف الأطفال للآباء والأمهات تهدف إلى توعية الكبار من طرف الصغار بمهماتهم التربوية نحو الجيل اللاحق.

تنظيم مسابقات في الكتابة المسرحية يشارك فيها الأطفال كمدخل لتوعية الكتاب والمبدعين بخصوصيات المجال الفكري والنفسي للطفل.

الإكثار من عقد الندوات التي يسهم فيها ذوي الاختصاصات من الذين لهم علاقة بمحيط الطفل من أساتذة، ومبدعين، وأدباء، ونقاد وغيرهم.

نقد مسرحى

الرحلة فى مسرحية حب الرمان

بقلم د/ علاء عبد الهادى

عرض نقدى لمسرحية حب الرمان

للسيد حافظ

الرحلة هى بداية مسرحية الكاتب الطليعى السيد حافظ (حب الرمان) وها هو يفاجئنا بكتابة مخالفة لما تعودناه منذ كتابته للمسرح.

المسرحية

كانا صغيرين.. لعبا سوياً... كان حلمهما واحداً.. وفجأة نمت بينهما المسافات.. إنها حكاية الامتدادات وحصاد البيادر التى فرقت بينهما لتوحدهما من جديد... وكانت بداية حكاية حب الرمان (مى عبد النبى) ابنة السلطان اسماعيل (جمال الشيخ) ذاهبة إلى الأمير عمران (أحمد الحجار) الذى لم تره منذ كانا صغيرين.. كم احتسبا سوياً الدقائق والساعات.. وهل هو عوداً على بدء.. كانت الحر قد اصطادت من الأب السلطان اسماعيل كل دقائقه.. فلا مفر من أن تذهب الأميرة وحيدة مع بعض الحرس ووصيفاتها ومنهم خيزران (لمياء الأمير) التى تأججت بالغيرة فى قلبها ولم تنطفئ.. وتسمع ذلك وتراه فى مونولوج داخلى بها.. إنها تكره الأميرة لا لاستحواذها على كل شئ.. هكذا ابتدأت المسرحية... وفى لمسات سريعة للسيد حافظ نعرف أن لخيزران علاقة بالسحر... ولنا أن نتكهن منذ البداية للنهاية التى تقودنا اليها هذه الدلالة.. هكذا أبعد مؤلف النص الأب السلطان اسماعيل من الرحلة الانشغالية فى الحرب وأفسح فى تيمته الدرامية المجال لبداية الحدث وهو ما ستشعله خيزران بسحرها من تبدل وتغيير.. سحرت خيزران الجنود وكل القافلة عن طريق ماء الورد... (وهى تيمة مشهورة فى الحكايات الشعبية) وأوهمتهم بأنها حب الرمان وليست خيزران.. ويبتدأ الحديث الرئيسى الذى يثير شوق الطفل. ما الذى سيحدث بعد أن استطاعت خيزران خداع الأمير.. ونصبت شركاً لحب الرمان موهمة إياها بأنها خيزران.. وقد انخدع الأمير عمران ومستشاره أو مهرجه زعفران (محمد عبد المعطى) فالشخصية غير واضحة ومعالمها غير دقيقة ومكتملة واعتدق أن للإخراج يد فى ذلك، ويستمر الحدث نحو النهاية المؤلمة للأميرة (مى عبد النبى) لا يعرقله إلا الشك الذى ينتاب الأمير من الأميرة الزائفة (لمياء الأمير) مع تزايد اهتمامه لحب الرمان بعد أن أجبرتها خيزران فى أن تتقمص دورها وشخصيتها.. وقد أوضح الكاتب السيد حافظ ذلك للأطفال وبشكل واضح يتناسب مع عقولهم فى حديث بين

الأمير وخيرزان.. وهذه ليست أخلاق أميرة.. وتستمر خيرزان الأميرة الحالية فى إساءة معاملة حب الرمان.. وتستمر القصة.. والأميرة خادمة والوصيفة أميرة.. إلى أن يأتى الحل فجأة على يد عابر سبيل (عادل الكومى) الذى تطعمه الأميرة الأصلية حب الرمان وتطلب منه غناء يغنيها أثناء تجواله ويسمعها السلطان اسماعيل (إياها) ويذهب إلى الأمير عمران قلقاً على ابنته والباقى معروف.. حيث تنتهى الرواية نهاية سعيدة ويتضح جانبها الأخلاقى ومعاقبة الشرير ومكافأة الخير بانتصاره الأخير.

نجح النص فى أن يوجه خطابه الأساسى إلى الأطفال وفى رأيى أن نسبة الأعمار لمثل هذه النصوص (من ٩ إلى ١٢ سنة) أى مرحلة الطفولة المتأخرة.. وكان النص المسرحى مليئاً بالتشويق والترقب واستطاع ايقاظ حواس الأطفال وأن يثيرهم وإن انتاب القليل من أحداثه تطويلاً لا فائدة منه.

واستطاع السيد حافظ بنجاح استخدام لغة يتسع بها قاموس الأطفال اللغوى كما راعى فيه التواصل باستخدام الأحداث والتعبير اللغوى عنها التى يستطيع الأطفال فى هذه المرحلة العمرية إدراكها وهو السهل الممتنع فى مثل هذه الكتابة.

أخرج الرواية المخرج حسام عطا وقد رأينا له أعمالاً جيدة من قبل والعرض بشكل عام مقبول وإن كان ينقصه التوازن التشكيلى على الخشبة المسرحية كما جاء وضع حركة الممثلين فى أغلبها عفوية تعتمد على الفعل الجسدى وليس على التشكيل الحركى وهما ليسا متوافرين ونرى أن الوعى العملى بهذه النقطة الشائكة قد كان بمثابة زيادة انجاح العرض وإثراء جمالياته.

وتحثثت الرقصات فى العرض بأداء طيب وإن كان بعضها زائداً.. أما المكان فقد كان المساحة التى لم تستغل الاستغلال الأمثل فى علاقاتها ببقية الأدوات المسرحية وأولها الممثل.

كتب كلمات الأغانى لهذا العرض الشاعر محمد الحسينى وكانت مناسبة للنسيج العام للنص أما الموسيقى فقد كانت تبدو وكأنها طغيت على عمل دون إحساس الكلمات والتفاعل معها.

أما بالنسبة للممثلين فقد كانت مى عبد النبى أنسب الوجوه المسرحية تمثل هذا الدور وذلك لسمات البراءة والطفولة الظاهرة فى وجهها وانسياب حركتها وقد استطاعت أن تمثل بوعى ملامح الشخصية وكانت ايماءاتها الرقيقة مساعدة على الإقناع وإن كانت هناك بعض الهنات فى الأداء أغلب الظن بسبب قلة التركيز لفوضى التنظيم (العرض متنقل وعلى مسرح مكشوف).

محمد عبد المعطى.. وهو ممثل له خبرة استطاع بأداءه التعبيرى ومبالغته فى الأداء أن يجتذب إليه الأطفال واعتقادى الخاص أنه مكسب لمسرح الطفل لو قلل كثيراً من المبالغة فى الأداء.

أحمد الحجار.. يمتلك حساسية الفنان المرهف إلا أن سيطرته على جسده وصوته كأدوات للتعبير المسرحى تحتاج إلى مران.. وقد يكون مفيداً انضمامه لبعض الورش المسرحية التجريبية عله يكون له مكسباً فهو يتمت بصوت المعبر ووجه حساس إن أحسن استغلاله وتمرينه.

لمياء الأمير... تفاوت أداؤها بين التركيز الشديد والتشقق ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة المكان الذى تم فيه التشخيص.

جمال الشيخ.. كان صوته رخيماً استطاع أن يعبر به جيداً من المساحة المقامة له فى المسرحية.

عادل الكومى.. محمود البنا.. أمينة سالم.. جيهان فاروق.. طارق شرف.. مجدى أمين.. أدوا جميعاً أدوارهم الصغيرة باجتهاد وإن كانت مساحة الأدوار المعطاة لهم غير كافية لمعرفة تمكنهم من الأداء أو غير كافية لإفشاء ما قد يخفونه من قدرات.. وبشكل عام كان النص جيداً فى توصيله مع الأطفال وفى نسيجه الكلى.. وكان الإخراج الكل فى مستوى.. فقد كانت ظروف الإنتاج التى عايشنا بعضها سبباً فى ذلك.

إلا أن الجهد المبذول من المؤلف والمخرج والممثلين يدعونا إلى التفاؤل وسط هذا الركام لعمل مسرح الطفل بما يشكله من ذاكرة وما ينشره بين النشئ من قيم ومبادئ تكمن فيه بشائر الإنقاذ للمسرح المصرى المعاصر.

د. علاء عبد الهادى

دراسات نقدية
فى
الإخراج لمسرح الطفل

مسرحية سندس

تأليف السيد حافظ

إخراج محمود الألفى

١٧ أغسطس ١٩٨٥

على مسرح كيفان (عبد العزيز المسعود)

أغانى / فلاح هاشم

ألحان / طالب غالى

التوزيع الموسيقى / صلاح عثمان

بطولة : هدى حسين – زهرة الخارجى – محمد السريع – ثائر شامل

عبد الإمام عبدالله – ماجد سلطان – محمد حسين – سحر حسين

الإخراج في مسرحية سندس والمسرح السياسي

للكاتب / السيد حافظ

من رسالة ماجستير : د. محمد المنصور "الكويت"

بالمعهد العالي للفنون المسرحية – ١٩٩٥

النموذج التطبيقي... لعرض مسرحية... سندس.

التجديد في الإبداع المسرحي، أو حتى غير المسرحي لا ينفي القديم نفيا تاما ولا يهدم قيمه الكلاسيكية كلها.. لهذا يؤكد سعد أردش بأن التجديد في المسرح لا يرقى دائما إلى مستوى الابتكار والإبداع على أساس هدم القيم الكلاسيكية بعضها أو كلها... إن المسرح الجديد يبقى دائما مسرحا تتوفر فيه الركائز الأساسية لفن المسرح كما وصل إلينا في صورتيه: الرسمية (الأكاديمية) والشعبية، منذ ما قبل التاريخ، فهو دائما حوار ما بين الفنانين والجماهير من خلال أحداث وشخصيات فنية تدور كلها داخل بناء أتفق على تسميته الدراما لتمييزه عن الأبنية المختلفة لغيره من النوعيات الأدبية والفنية.

من هذا المنطلق يتبن لنا أن التجديد النسبي يقوم على مقومات ليبدع الجديد دون أن ينفي الكلاسيكي في كلياته وهنا تفعل الأصالة والمعاصرة فعلها في عملية الإبداع والتجديد وبصفة عامة فإن المسرح التجريبي خاض معركة عنيفة ليؤصل وجوده في المسرح العربي، إذ قابلته في الستينات والمتطاولين على الفن في السبعينات والثمانينيات... لهذا وجد الفنان التجريبي نفسه في غربة قاسية وصد عنيف وإحساس محبط أمام، مجتمع يكرس القديم ويقدسه متراجعا للخلف.

ولكن بالرغم من تضاعف وتنوع هذه الهجمات المتشعبة فإن المسرح العربي المعاصر استطاع أن يفلت من قبضة الراديكاليين، حيث قادته الصيغ التجريبية المتعددة إلى تأكيد وجوده على الساحة الفنية، عبر البحث عن هوية متميزة في أطر الأصالة والمعاصرة وفي أطر الخصوصية الفكرية.

ومثلما خاض الكاتب والمخرجون صيغ التجريب المتعددة في مسرح الكبار... فإنهم أيضا خاضوا التجريب في مسرح الأطفال. ولعل مسرحية " سندس " * للكاتب المسرحي السيد حافظ تعد النموذج الأمثل والأكثر حضورا في خارطة الاتجاه المسرحي التجريبي في الكويت في هذا المجال.

ففي شهر أغسطس من عام ١٩٨٥م، قدم مسرح الأمل ** على خشبة مسرح كيفان ***

هذه التجربة من إخراج الفنان محمود الألفي ****

ويحدد الناقد والباحث المسرحي د. نادر القنة أهمية هذه المسرحية في كونها " تطرح علينا مفهوما جديدا في الساحة الفنية المحلية (الكويتية) وهو الدعوة إلى تأسيس مسرح الطفل بكل أبعاده وألوانه... ومسرحة القضية الفلسطينية بما يتناسب ويتأقلم مع توجهات وروح الفئات العمرية المختلفة للأطفال حسب التقسيمات العلمية " وذلك حتى لا تتباعد المسافات بين جماهير الأطفال وقضاياهم اليومية، وبالتالي حتى لا تكون هناك ثمة غربة للطفل في واقعه الثقافي والاجتماعي والسياسي الذي ينتمي إليه.

والأهم من ذلك كله : العمل على خلق علاقة جدلية متواصلة بين المسرح كمؤسسة ثقافية وبين الأطفال عن طرق معالجة القضايا والهموم السياسية اليومية بصياغة فنية مقبولة لديهم بحيث تكون مضمونة التأثير والتوصيل والاستيعاب فإذا ما حدث ذلك، فإن هذا من شانه أن يكرس في أعماقهم القيم الإنسانية النبيلة الخيرة، ويجعلهم يقفون بوعي شديد أمام ما يدور حولهم من مستجدات وتطورات.

ويؤكد د. نادر القنة هذا المعنى في تباينه لأهمية هذه التجربة... إذ يرى " أن سندس تطرح علينا اصطلاحا جديدا في فلسفة الإنتاج الفني... فهل، يا ترى يمكننا أن نصدر الثورة إلى الجماهير من خلال أعماق المسرح التجاري... "

وفي رأيه أيضا أن " هذا الطرح يستند في كليته وشموليته إلى معادلات الالتزام الفكري والتقني، وما يوازيه من ضرورات المسرح التجاري.

ونستخلص من ذلك كله أن سندس – كعرض مسرحي – فرضت علينا قضايا سياسية متعددة للنقاش والجدال، وطرحت حوار ا مباشرا بين الخشبة والصالة. وربما تكون هذه الميزة هي إحدى الخصائص الفنية والفكرية لمسرح السيد حافظ، وهي إحدى الخصائص التي تشكل تجربته الفنية التجريبية، وهو بهذا المعنى كسر القيود وانطلق متحررا لتحقيق ما ينشده هو، وما يأمل إليه كل إنسان... لهذا قال عنه على شلش "... شاب جريء جدا وطموح جدا، حطم بجرأته كل تقاليد المسرح ابتداء من أرسطو إلى بريخت..."

وما تحطيمه لقيود المسرح الكلاسيكي إلا نشدانا للتغيير في عالم انقلبت موازينه

وتلونت أشكاله، وتبدل إنسانه.

من منطلق الاستجابة لعدة معطيات واقعية موضوعية تطبعها مرارة الواقع العربي –المؤلم – الذي يعيش أزمة الفكر والسياسة والاقتصاد وتبعيتها وبما أن المسرح أكثر الفنون تعبيرا وتجسيدا لواقعنا المر المتأزم، باعتباره نقدا وشهادة وفعلا في الحياة، كما انه خلخلة لثوابت جاهزة وبالية، جاءت الدعوة إلى تأسيس مسرح الطفل، وجاءت معها مسرحية " سندس " كحالة تطبيقية لهذه الدعوة... حيث طرحت معها فكرة الاستجابة والتحدي في عملية التأصيل للمسرح العربي، والإصرار على حاجة الإنسان العربي، التي لا مفر منها.

وفي هذا الصدد يقول عبد الكريم برشيد : نحن في حاجة إلى مسرح / قضيتنا الآن / نحن / هنا... ومن أجل ذلك لابد من دخول معمعة الصراع مع الآخر، والتنظير لمسرح مغاير، والتطبيق الفعلي تبعا لهذا التنظير الأصيل ومعرفة مدى صلاحيته وأصالته ومن أجل تغذية مسرحنا العربي كذلك بحرارة الاستمرار والتجاور والانتماء الحق وبث روح الإنتاج المتميز بعيدا عن الابتذال والغربة... نستطيع أن نخلق شروطا حقيقية في اتجاه تأسيس مسرح الطفل العربي، عبر روح الأصالة، بعيدا عن الاستلاب والانبهار بالآخر وبعيدا عن التقوقع حول الذات والانغلاق التام. ونكون هنا بإزاء تصحيح المسار الذي لم يتخذ وجهته الصحيحة، بل تاه عنها وظل في بداياته المظلمة. وهاهو الآن يحمل على عاتقه بإصرار وقمعه لابد من أن نقذف قذيفة... إننا بحاجة إلى عاصفة لينجلي الجو الخانق.

عرض مسرحية سندس... التيمات السياسية (الطرح – المعالجة)

باختصار شديد " سندس "... فلاحة عربية الجذور والانتماء تعيش في الزمان والمكان العربي، تتسع آفاق أرضها (وطنها) في المساحة الممتدة من المحيط إلى الخليج. هكذا قالوا لها. أو هكذا أفهموها. وسط هذه المساحة الجغرافية الممتدة من الماء إلى الماء تمتلك سندس منزلا صغيرا، تحيط به الأشجار والثمار من كل جانب كما تحيط به منازل أبناء بلدتها (أبو عدنان... أبو صالح... أبو خليل).

تتصف سندس بأخلاق وصفات عربية صميمة، وهذه الصفات التي تمنحها هويتها،كما تمنحها الارتباط بالأرض والمنزل بجانب كونها صفات ذات قواسم

مشتركة مع الجيران والبيئة المحيطة بها، لتشكل هي معهم وحدة موضوعية واحدة متجانسة في كل شيء.

يغني الكورس... (الحيوانات والأشجار والجيران) ويعلن عن صفات سندس :

١- الشجاعة.
٢- الطيبة.
٣- الأمانة.
٤- فلاحة نشطة.
٥- لا تحب الكسل.
٦- تحب العمل.
٧- كل من في الغابة (الصنوبر، الأشجار، الحيوانات، النهر، الجيران) يحبون سندس

تعيش هذه العذراء في قصرها (منزلها) – المفعم بالفخامة، رغم بساطته وصغر حجمه – تحت ظروف الوحدة والعزلة. فالجيران مشغولون عنها بقضاياهم الثانوية الهامشية. أما السلطة فإنها مشغولة فيما هو أقل تفاهة.

والأب يسجل حالة من الغياب،مجهولة المكان والزمان. أي أن " سندس " تعيش في دائرة من الصراع ذات حدود ثلاثة : ١- غياب الأب :

وهو غياب رمزي للرجولة والقوة والفدائية. وهو رمز آخر لغياب العقل الواعي (المسؤول عن منهجة الأشياء) أيضا.

سندس : من بالباب ؟

أم سارة : أنا أم سارة.

سارة : وأنا سارة

سندس : وتريد أن من ؟

أم سارة : نريد صاحب القلب الكبير... صاحب البيت الجميل.

سندس : أنا صاحب البيت...

ادخلا

أم سارة : أمك نامت ؟

سندس : لا... أمي ما نامت

أم سارة : أتعيشين وحدك في هذا البيت ؟

سندس : لا... مع أبي... لكنه مسافر

أم سارة : جميل (تضمك في خبث مع سارة)

٢- غياب الجيران :

وهو غياب روحي، وعقلاني، رغم الحضور المادي (الجسدي)... فهم يشكلون حالة غياب كلية بسبب خلافاتهم الفردية والثنائية والثلاثية. وتستند تلك الخلافات إلى مبررات غير منطقية.

فمنذ بداية المسرحية وحتى نهايتها نجد أنفسنا أمام جدول أزلي من الخلافات، الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعسكرية. مارسها الجماهير هؤلاء الجيران بمنتهى الحرفية والجنون. حيث يعني الجنون هنا، الغياب الكلي للعقل، وهو غياب متصل بالرمزية. وهو بطبيعة الحال غياب خارجي

أبو عدنان : (يفتح الباب ينظر إلى أبو صالح) أنت.. أنت

أبو صالح : نعم أنا

أبو عدنان : لم أخذت شبرين من أرضي يا أبو صالح

أبو صالح : نعم أترفع صوتك على... إنها أرضي يا أبو عدنان،وأنت الذي أخذت شبرين منها

أبو عدنان : اخرس... أنا أخذت شبرين من أرضكم.. أنت يا رجل.. يا لعين !

أبو صالح : أنا لعين.. إذن فخذ (يضربه)، يتشاجران

سندس : (تطرق باب أبو خليل) أنقذني يا أبو خليل.. ألحقني يا أبو خليل

أبو خليل : (يفتح الباب وخرج حاملا عصا في يده)

هل هناك ذئب دخل البلد

سندس : الذئاب دخلت البلد من زمان وأنت نائم

أبو خليل : أين... أين ؟

(ينظر حوله.. فيجد أبو عدنان وأبو صالح يتشاجران)

سندس : ابعدي أنت يا سندس عن الطريق... إنني أدرى بهما هذين النصابين

" يسمع أبو صالح وأبو عدنان كلمة نصابين فيتركان بعضهما ويتجهان إليه"
أبو صالح : نصابان ! أنا نصاب يا أبو خليل ؟
أبو عدنان : من النصابان يا أبو خليل ؟
أبو خليل : أنتما الاثنان... سرقتما أرضي.
أبو عدنان : ماذا تقول يا رجلّ
" يتشاجرون مع بعضهم "
سندس : (تصرخ) يا ناس الحقوني أغيثوني... أدركوني... الأهل والجيران يضربون بعضهم بعضا " تنظر أم سارة وسارة والشاويش من النافذة ويضحكون "
سندس : ماذا سيقول عليه الناس... تركنا العدو، ونضرب بعضنا بعضا؟ يا شماتة الأعداء فينا... يا شماتة الأعداء فينا.
أبو خليل : اسكتي يا سندس... واتركيني أضربهما.
أبو عدنان: لا تصرخي يا سندس واتركيني أعلمهما الأدب
أبو صالح : يا سندس إننا نتفاهم
سندس : تتفاهمون ؟ تتفاهمون على ماذا ؟ يا مصيبة البلد تتعاركون مع بعضكم.. تتركون الشاويش وأم سارة وسارة يأخذون الأرض
٣ – غياب السلطة :
وهو غياب ثالث يتشاكل مع حيثيات الغياب الثاني حيث نجد السلطة (الوالي... الوزير... قاضي القضاة) يجترون خلافاتهم الأكثر هامشية من خلافات الجيران في جدول متراص بالخلافات...
هذه الخلافات السلطوية بعيدة كل البعد عن قضايا الجماهير (وهذا الغياب يشكل بمثابة غياب خارجي رمزي مساند)
السلطان : يا وزير
الوزير : أمر مولاي
السلطان : أين الأطباء ؟
الوزير : عند مولاتي الأميرة عين الحياة... من كان يصدق، إن الأميرة عين

الحياة مريضة منذ أسبوعين... لقد أتينا بأطباء لها من مصر ومن الهند،وأطباء من فارس، وإن شاء الله تشفى قريبا يا مولاي.

السلطان : يا وزير نحن لا يهمنا إلا صحة الأميرة.

الحارس : مولاي السلطان... قاضي القضاة

الوزير : ماذا يريد قاضي القضاة

السلطان : دعه يدخل... لابد إن هناك أمرا هاما

قاضي القضاة : السلام على مولاي السلطان

السلطان : عليكم السلام... ماذا حدث يا قاضي القضاة ؟ انطلق تكلم... ليس عندي وقت.

قاضي القضاة : يا مولاي السلطان... غابة الصنوبر

السلطان : ماذا جرى لها ؟

قاضي القضاة : يقولون إن الأغراب دخلوها... واحتلوا بيتا هناك وكثروا وازداد عددهم، كل يوم يزداد عددهم.

الوزير : يا قاضي القضاة... إنه عملك وليس عملنا

قاضي القضاة : الشكاوى كثرت من الناس... والأغراب يزدادون عددا كل يوم.

رئيس الحرس : (يدخل) مولاي السلطان... رئيس الأطباء

السلطان : يدخل في الحال دون استئذان

رئيس الحرس : (ينادي) رئيس الأطباء... يدخل في الحال

رئيس الأطباء : (يدخل هو نفسه الشاويش، ولكن يرتدي جاكيت الطبيب) أسعد الله صباح مولاي وظهره ومساءه

السلطان : متى ستشفي الأميرة عين الحياة يا رئيس الأطباء ؟

رئيس الأطباء : إن شاء الله بعد أن نأتي بالزعفران الجبلي

السلطان : وأين نجد هذا الزعفران الجبلي ؟

رئيس الأطباء : في غابة الصنوبر

الوزير : (موجها كلامه للسلطان) وماذا بعد ذلك يا مولاي ؟

السلطان : نعم... أتقول لي ؟ وماذا بعد ذلك يا مولاي... يا وزير !؟

الوزير : لابد أن نتفاهم معهم ! مولاي

قاضي القضاة : تفاهم... لا.... لابد من طردهم... لابد من طرد المعتدين الأغراب في الحال.

رئيس الأطباء : الزعفران الجبلي مهم لحياة الأميرة عين الحياة

الوزير : اسكت أنت يا قاضي القضاة... إنهم يقولون إن معهم مستندات تؤكد أنهم أصحاب البيت والشاويش يؤكد هذا أيضا وإذا ما حاولنا الوقوف على أبعاد كل خلاف من الخلافات السابقة فإننا سنجد أن هناك قوة خارجية جاءت تعمل على تنمية هذه الخلافات واستباتها في المنطقة العربية الممتدة من المحيط إلى الخليج. هذه القوة تجسدت بصورة المندوب.

إذن، فالمندوب هو القوة الخارجية والمحرك الأول لوجود مثل هذه الخلافات والمتغيبات بين جميع الإطراف، ولأن هناك تاريخا واقعيا، ووثائق رسمية، تعتبر مثابة بانوراما حقيقية للصورة الدرامية فإن المسرحية عمدت إلى تأسيس مسرح الطفل عبر معالجة عدد من القضايا العربية الراهنة، وأقلها أنها قدمت قراءة عصرية سياسية لتاريخ قديم متجدد

أبو صالح : (يفتح الباب) نعم ماذا هناك يا سندس ؟

سندس : ساعدني يا أبو صالح... هات كفك كفي لكي نجمد مياه النهر

أبو صالح : في وكفك فقط لا تصلحان، لابد من كفوف كل الناس، وأنت لابد أن تصرفي حكمة الأجداد، عندما تضع الناس أيديهم في أيدي بعضها وقلوبها على قلوب بعضها لابد أن تتجمد المياه.

سندس : لا

أبو صالح : لماذا... لا، يا سندس ؟ هذه حكمة الأجداد

سندس : الناس لن تمسك أيدي بعضها وما دام الشاويش يرتع بينها

أبو صالح : أنت تصدقين أن هناك أحدا يخاطر بحياته لكي يعبر النهر... إنها لعبة دخلت على السلطان لكي تظل الأميرة مريضة، ويظل بيتك يا سندس مع أم سارة... أنها لعبة من الممكن أن يصدقها السلطان، لكن الشعب لن يصدقها

سندس : وحكمة الأجداد يا عم أبو صالح.. أنا أريد لأن أرجع إلى بيتي
أبو صالح : بيتك سوف تستردينه بقوة السلاح وطرد الأغراب
سندس : أستطيع طرد الأغراب وحدي
أبو صالح : تقصدين أم سارة وسارة والشاويش ؟
سندس : هم هؤلاء
أبو صالح : إن السبب هو الشاويش... هو الذي أتى وزرعهم في أرضنا ويساعدهم
ضدنا
سندس : الشاويش احتل أرضنا منذ زمان بعيد.
أبو صالح : الشاويش لابد أن يعرف أن هذه أرضنا وأن البيت بيتك أنت، الشاويش
لابد أن يعرف.. وأنا يا سندس، يا بنتي حاولت أن أساعدك مرة
واثنتين وثلاث. لكن ابني صالح يريد أن يتزوج، وابني صالح بيته
تهدم ويريد إصلاحه، وابني ناجح يريد أن يكمل تعليمه.
سندس : يا أبو صالح
أبو صالح : يا ابنتي إنني رجل عجوز وظروفي سيئة
* الرؤية الإخراجية والدلالات السياسية
يجب أن يكون شعارنا كل وسائل العنف والخديعة... إن القوة المحضة هي المنتصرة في السياسة، وبخاصة إذا كانت مستورة بالمظهرية اللازمة لرجال الدولة، يجب أن يكون العنف هو الأساس ولذلك، يلزم ألا نتردد لحظة واحدة في نشر الرشوة والخديعة، إذا كانت تخدمنا في تحقيق أهدفنا. ويجب في السياسة أن نعلم كيف نصادر الأملاك بدون أي تردد، إذا كان هذا العمل يمكننا من القوة والسيطرة. بهذه الكلمات والعبارات اللا منطقية، والأهداف اللانسانية، صاغ حكماء صهيون البروتوكول الأول من مقرراتهم المعروفة باسم: (بروتوكولات حكماء صهيون).. ومن مادة نص هذا البروتوكول صاغ محمود الألفي ومعه السيد حافظ عرض مسرحية سندس.

إستنادا إلى هذا النص البروتوكولي، واستنادا إلى دعوة السيد حافظ في تأسيس مسرح الطفل، وتعويلا على الصياغة الدرامية للنص في التأكيد على الغياب الثلاثي التراكمي، أعاد محمود الألفي عبر رؤيته الإخراجية قراءة أوراق القضية الفلسطينية بما يتناسب وروح أسلبة مفاهيم العصر، حيث يترجم لنا التاريخ الحديث والمعاصر بأسلوب رمزي لا يخلو من السخرية اللاذعة أحيانا و الكوميديا السوداء أحيانا أخرى، وذلك منذ اجتماع " بال" بسويسرا عام ١٨٩٧ م، المؤتمر الصهيوني الأول، وحتى تهريب يهود الفلاشا من إثيوبيا إلى فلسطين مع مطلع عام ١٩٨٥ م. وهذا ما أكدته الوسائط الإخراجية في العرض المسرحي في كثير من مشاهده.

وترميزا لأبعاد القضية الفلسطينية، ولشمولية الإنسان العربي نجد محمود الألفي بمحور صياغته الإخراجية على نغمة الغياب الثلاثي التراكمي، وهو المبرر الوحيد الذي دفع المندوب لأن يستثمر هذا الوضع لتمرير مطامعه الاستعمارية، وغاياته اللانسانية (المزيفة) التي يرفعها كشعارات براقة، حيث نراه يسبب عملية وجوده لضرورات حضارية (في ظل غياب أو تجميد حضارة المنطقة...) فهو يهدف – كما يقول – وهذا ادعاء باطل إلى تحضير المنطقة العربية، وهذا الهدف، أو هذا الادعاء يتنافى بالأساس نصا وفعلا مع بروتوكولات حكماء صهيون حيث يؤكدون في النص الأول للبروتوكول : إن السياسة لا تتفق مع الأخلاق في شيء، والحاكم المقيد بالأخلاق سياسي غير بارع، وهو لذلك غير ثابت على عرشه. لابد لطالب الحكم من الإلجاء إلى المكر والدهاء والرياء... فإن الصفات الإنسانية العظيمة تصبح رذائل في السياسة.

من هنا تنتفي الصورة الحضارية عن المندوب لأن الإنسان اللاحضاري، لا يستطيع صناعة حضارة لذاته، فكيف به إذن يصنع حضارة غيره ؟ أو يعمل على صناعتها.

وقد جسدت الرؤية الإخراجية عبر قناة الأداء والحركة المسرحية بلغة رمزية فيها كثير من الواقعية أن سندس تعيش في وضع سياسي، واجتماعي،واقتصادي غير مستقر.

(وهي الصورة الحضارية المتجمدة) فيبدو من الطبيعي أن يستثمر المندوب هذا الجفاف، وهذه الخلافات لتبدأ حركة الاستعمار الاستيطاني، ولتبدأ معه فضيحة تهريب الصهاينة إلى فلسطين وهو ما تعنيه الرؤية الإخراجية بوصول (أم سارة، وسارة)، بمساعدة الشرطي وهم غرباء.

" سارة وأمها تنظران من النافذة... الشاويش يقف عند الباب "

أم سارة : سندس ما زالت نائمة

سارة : يا شاويش... هذا الحلم، حلمنا منذ زمان... ولكنا كنا خائفين

الشاويش : ألم يعجبكما البيت ؟

أم سارة : إنه يعجبنا

الشاويش : إذن فاسكنوا فيه

أم سارة : السلطان هل سيسكت ؟

الشاويش : لا تخافا من السلطان... أتركاه لي.

سارة : ماذا ستفعل يا شاويش ؟

الشاويش : سوف أقوم بعمل حيلة

وحتى تمنطق الرؤية الإخراجية عملية وصول الغرباء – دراميا – إلى بيت سندس، وإلي أرضها فإنها عمدت إلى الصياغة البنائية التالية :

تستقبل سندس الغرباء في منزلها بدافع إنساني حيث تبدأ عملية التحايل لتغريب صاحبة البيت عن حقها الشرعي وبالتالي، يصبح الشرعي لا شرعيا، ويصبح اللا شرعي شرعيا في منطق العالم المتحضر فسارة وأمها تعمدان إلى تغيير بعض الجزئيات الهامشية والسطحية في المنزل

من هذا المنطلق عمدنا إلى طرد سندس خارج محيط منزلها، وقد ساعدهما على ذلك المندوب (مدعي الحضارة).

الشاويش : يا سندس

سندس : نعم

الشاويش : أتى إليك ضيوف بالأمس يا سندس

أبو صالح: من هؤلاء الضيوف يا سندس يا ابنتي ؟

الشاويش : ليس لك دخل يا رجل !
سندس : (الشاويش) ومن قال لك يا شاويش إن عندي ضيوفا ؟
الشاويش : بالأمس فقط رأيتهم
سندس : رأيتهم متى... وأنا لم أرك بالأمس فقط ؟
الشاويش : إنهم أقربائي يا سندس... اهتمي بهم ولا تضايقيهم
وفي مشهد أخر تتأكد معاني الأطروحات الإخراجية عند محمود الألفي، وذلك من خلال تركيزه على الأداء الرمزي والحركة الرمزية المشبعة بالواقعية
سندس : (تفتح الباب وتخرج) يا ناس... يا شاويش
الشاويش: (حيث يكون واقفا خلف الباب) نعم يا سندس... ماذا تريدين ؟ ولماذا تصرخين هكذا ؟
سندس : أريد أن أقدم شكوى.
الشاويش : (يخرج من جيبه ورقة ويكتب) ضد من ؟
سندس : ضد هذه السيدة وابنتها.
الشاويش : أم سارة، وسارة !؟
سندس : أنت تعرفهما ؟ آه نسيت أنهما من أقربائكم... أشكو لمن إذن... لقاضي القضاة.
الشاويش : وماذا تريدان منكم ؟
سندس : دخلتا بيتي... لكي تبيتا ليلة واحدة، ثم تسافرا في الصباح،ولكنهما لا تريدان أن تخرجا إلا بعد شهر
أم سارة : لا تصدقها يا شاويش
سارة : طبخنا لها
أم سارة : نظفنا لها المنزل... ودهنا الجدران.. وقمنا بسد الفتحات التي بها... وسويناها.
سندس : أنا لم أقل لهما أن تفعلا شيئا
وبعد عملية الطرد والإزاحة التي تتم لسندس على يد الغرباء، تبدأ عملية النفي في اللا مكان، حيث تنشئت سندس وتصبح بدل القضية عشرات القضايا، حيث

يعمد المندوب إلى ابتكار لعبة البحث عن الخيال والوهم من خلال الزعفران الجبلي، ومن خلال مرض ابنة الوالي، فتخرج سندس تبحث عن الثانوي والهامشي، وأمامها قضيتها الأساسية، وموضعها الرئيس، والغرض من ذلك هو خلق مسافة بين سندس وقضيتها الاستراتيجية وهي العودة إلى منزلها المحتل من قبل الغرباء.

لقد اتكأ محمود الألفي كثيرا على الأداء المسرحي،والحركة المسرحية، من خلال خلق تشكيلات جمالية على خشبة المسرح لتجسيد مدى الضياع الذي تعيشه سندس وسط هذه القضايا الثانوية التي تحيط بها.

ولكن انتماء سندس للأرض،وللوطن يحرضها بين كل لحظة وأخرى لأن تتناسى الخلافات الثانوية والهامشية في شئون الحياة، ويحرضها أكثر وأكثر أن تترك رحلة البحث عن الوهم، لتبدأ رحلة البحث عن الحقيقة في أعماق الواقع.

وبالرغم من إيمانها المطلق بأنها تواجه واقعا تراجيديا مؤلما ومستقبلا غير مضمون النتائج،وربما يكون أكثر صبابة فإن سندس تقرر أن عودتها إلى منزلها مسألة مصيرية.

ولتحقيق هذه الغاية فإن سندس تبذل قصارى جهودها، غير يائسة،ولا عاجزة إلا أنها تارة تفشل بالساسة وتارة تفشل بالقوة فتضطر سندس إلى مواجهة ذاتها، فتدرك أن إمكانياتها المادية لا تساعدها على تحقيق هذه الغاية، فتعمد إلى طلب المساعدة من الجيران.

وهنا يؤكد محمود الألفي من خلال توظيفه للإضاءة المسرحية الموزعة على خشبة المسرح، ومن خلال الميزانسين المرسوم " لسندس " والإيقاع السريع لهذا الميزانسين، مع الأداء الرمزي، والأغاني التعبيرية المصاحبة،أن ابن بطوطة والرحالة ماجلان لن يكونا أفضل من سندس ترحالا في العالم، وتنقلا في مساحاته الجغرافية، حيث تطوف هنا وهناك، وتزور الجار تلو الجار، لتصل القاضي قبل الداني وتتفوق على ابن بطوطة، وماجلان في الترحال مع الفارق البسيط، وهو أن ترحال سندس، تشرد، واغتراب، ونفي إجباري، وأن ترحال الآخرين تنقل حضاري اختياري.

وعندما تحل سندس ضيفة في مكان ما، طالبة النجدة والمساعدة، سرعان ما تصفع مرارا وتكرارا أمام باب كل جار، حتى باتت الصفقة شيئا منطقيا، وكأنها قاعدة وهذا بالضبط، هو حال الشعب العربي الفلسطيني على أعتاب جيرانه وأشقائه العرب، وهذا ما هدفت توصيله الرؤية الإخراجية عبر قنواتها ووسائطها (الأداء،الحركة المسرحية، الديكور، الأزياء، الألوان، الإضاءة، الموسيقى، الإيقاع، علاقة خشبة المسرح بالجمهور، الماكياج).

وهكذا تحترف طرق الأبواب، لكنها تفشل المرة تلو المرة، وبنفس الصورة السابقة. ويتراكم الفشل على الفشل لتنهار سندس في عالم يدعي الحضارة، وهي تصرخ وتطالب بشيء من العدالة والحرية، وتعترف صراحة بأنها عاجزة. وتعلن إفلاس وعجز السلطة والشعب وكل الشرائح والطبقات على خشبة المسرح بأنهم عاجزون عن إرجاع منزلها ولكن الأمل يتبقى في الأجيال اللاحقة.

سندس : يا ربي... ماذا أفعل ؟ (تطرق باب أبو صالح... فيفتح لها)

أبو صالح : ماذا تريدين هذه الساعة يا سندس

سندس : ألحقني يا أبو صالح

أبو صالح : الله معك يا ابنتي... شدي حيلك (يغلق الباب)

الشاويش : (يظهر ويصفق لأبو صالح) شاطر يا أبو صالح... أذهب ونام ... واذهبي أنت يا سندس واعبري النهر الآن.

سندس : (تطرق باب أبو عدنان... يفتح أبو عدنان فيرى الشاويش)

أبو عدنان : مساء الخير يا شاويش... أتريد شيئا ؟

الشاويش : لا أدخل ونام

سندس : أنا أريدك يا عم أبو عدنان

أبو عدنان : تصبح على خير يا شاويش... تصبحين على خير يا سندس (يغلق الباب)

الشاويش : شاطر يا أبو عدنان... أذهب ونام ولتعبري النهر الآن يا سندس

سندس : لابد أن تتجمد المياه لكي اعبر النهر

الشاويش : ولكن لابد أن تذهبي

سندس : (تطرق باب أبو خليل) افتح الباب يا أبو خليل.
أبو خليل : (يفتح الباب فيجد الشاويش في وجهه... فيغلق الباب)
الشاويش : (ينفجر ضاحكا) أذهب ونام يا أبو خليل
أبو خليل : ماذا تريدين يا سندس ؟
سندس : أريد أن اذهب لإحضار الزعفران الجبلي
أبو خليل : لا أستطيع الذهاب معك
سندس : لا تقل مستحيل... لابد أن نفعل شيئا

حدث كل ذلك وفق جدول زمني جاء بإعداد وترتيب من المندوب السامي، وما كان ذلك أن يحدث لولا سياسة غسل الأدمغة للأنظمة، وللطبقات الاستغلالية في بعض مساحات جغرافية المنطقة.

منذ البداية، عمد المندوب إلى أجراء عمليات غسل دماغ للسلطة (الوالي – الوزير) بحيث تصبح ذلك السلطة منفصمة عن واقع الجماهير ومتطلباتها... فالوالي مشغول بقضايا التجارة، وبعض المناطق تحولت إلى أسواق حرة تباع فيها السلع التجارية المستوردة، ومناطق زراعية أخرى اغتصبت.

وأبو خليل سلبت بندقيته لأنه حاول أن يرفعها في وجه المندوب (مع العلم أنه لم يرفعها)... ولكن النية فينظر المندوب تساوي الفعل.

أبو خليل : (يفتح الباب مرة ثانية وفي يده بندقية)
ماذا تريد يا شاويش ؟
الشاويش : أترفع البندقية في وجهي ؟ (يجري ويصفر)
أبو خليل : جبان
الشاويش : إلى أين يا أبو خليل ؟
أبو خليل : ابعد عن وجهي هذه الساعة يا شاويش... أنت تعرف أن البيت بيت سندس وأن الأرض أرضها، ولابد تسترد البيت والأرض.
الشاويش : كيف تكلمني بهذه الطريقة يا رجل... (يضرب أبو خليل... يخرج الأغراب مع أم سارة وسارة من البيت... يضربون أبو خليل...
تجري سندس تجاه الصالة وتنادي)

سندس : أغيثوني... أغيثوني... ضربوا أبو خليل... واخذوا البيت والأرض... أغيثوني.(يضربون أبو خليل ضربا، ويسمع صراخه)

" سندس تجلس تبكي في الصالة وخشبة المسرح... يغني الأغراب أغنية تعبر عن فرض المستحيل وطلب التعويض من سندس وأهل القرية.

وكذلك يتحول الوزير الوطني إلى وزير خائن، والقاضي يتجول من رمز لصوت العدالة والحرية إلى بوق إعلامي، لا طائل من ورائه، ولا فعل له، وتحولت ورقة سندس إلى لأوراق وملفات طافت اللجان تلو اللجان.

وبالتالي تحولت القضية الفلسطينية من عالم إلى عالم حتى أثبتت للعالم، وبالدليل القاطع أن الأرض كروية، وأن عدد أيام السنة ثلاثمائة وخمسة وستون يوما وربع اليوم.

قاضي القضاة : (إلى الوزير) أين مولاي السلطان... أين السلطان ؟

الوزير : ماذا هناك يا قاضي القضاة ؟

قاضي القضاة : الشاويش... بعد أن دخل أرضا هو والذين معه يقولون أنهم سوف يقومون بإصلاح الأراضي، وسوف يعمرون الصحراء، وسوف يحمونها من الطامعين. ماذا جري لهذا الشاويش... قل، انطق، تكلم.

قاضي القضاة : بالأمس سكن أغراب بيت بنت فقيرة

الوزير : بيت بنت فقيرة !؟

قاضي القضاة : في غابة الصنوبر

الوزير : ثم ماذا يا قاضي القضاة

قاضي القضاة : لابد أن أقابل السلطان... واحكي له الحكاية

الوزير : اترك هذه الحكاية لي... أنا سوف أمر في الحال بإرسال..

قاضي القضاة : (مقاطعا) ماذا العساكر... لكي يحاربوا، ويمسكوا الشاويش، ويطردوه ؟

الوزير : هذا كلام... ؟ أنا لا أستطيع أن افعل هذا ولكن سوف أمر بإرسال مساعد للبنت الفقيرة...ولا أريد منك أن تشغل نفسك بها

واعتبر هذه البنت ابنتي
قاضي القضاة : يعني اطمئن
الوزير : اطمئن يا قاضي القضاة
وفي نهاية العرض المسرحي تتكيء الرؤية الإخراجية على قضية خيانات الأنظمة والجيران، وعلى هروبهم من دائرة الصراع، وعلى تفلتهم من مساعدة سندس، وإدارة ظهورهم لها، كما تكشف لجماهير الصالة عبر المباشرة وتوحد العلاقة بين الخشبة والصالة أنهم شعب مخدوع، فسارة وأمها لم تكونا وحدهما الغرباء ولكنهما كانتا البداية، والخطوة الأولى لوجود الغرباء حيث بدأت بعد ذلك عملية التكاثر الاصطناعي للغرباء فالسبت تلاه الأحد، ثم الاثنين وحتى الجمعة.
وهذا التكاثر الاصطناعي لم يتم خفية، بل تم على مرأى من الجمهور، كما تمت عملية التكاثر الاصطناعي للصهيونية عن طريق تتابع الهجرات إلى فلسطين من مختلف دول العالم وصولا إلى تهريب الفلاشا إلى فلسطين المحتلة أمام مرأى العالم.
الشاويش : ناموا.... ناموا أفضل لكم يا أهالي غابة الصنوبر
(تخرج أم سارة... تقرع الطبل... مع كل ضربة يظهر رجل وامرأة أو طفل).
سارة : السبت (يظهر رجل ثان)
أم سارة : الأحد (يظهر رجل ثالث)
سارة : الاثنين (يظهر رجل رابع)
أم سارة : الثلاثاء (يظهر رجل خامس)
سارة : الأربعاء (يظهر رجل سادس)
أم سارة : الخميس (يظهر رجل سابع)
سارة : الجمعة (يظهر رجل ثامن)
(مع كل دقة طبل يظهر رجل جديد... أغنية مع رقصة تتحدث عن كل يوم يمر... يظهر رجل ويتكاثر الأغراب مع الأعداء).
وفي نهاية العرض المسرحي تبلور الرؤية الإخراجية لمحمود الألفي فلسفة أطروحاته الفكرية حيث تعلن الثورة على الذات، قبل الثورة على الوضع الواقعي

الراهن بكل تناقضاته السياسية، ففي رأيه يجب أن تثور ضمائر الشعب ضد معتقدات الذات وأولها: الخوف والرهبة والسلبية والإتكالية، وذلك حتى يعود بيت سندس وعلى الشعب أن يثور على أخلاقيات السياسة حتى تعاد الهوية المفقودة، وذلك قبل إعلان الثورة على الغير والعمل على تحرير الحق المغتصب.

وفي تناوله لهذه التجربة لم يضع محمود الألفي في اعتباره فقط أنه يتعامل مع حدوتة مسرحية لها جذور تاريخية، بل راح يضاهي بين هذه المادة وبين التاريخ، في واحدة من إشكاليات التقابل في العرض المسرحي فاشتق لنفسه تيمة مسرحية تكاد تكون من أكثر التيمات تناولا في المسرح السياسي وهي تيمة (الانتماء إلى الأرض، الوطن) والنضال من أجل المحافظة على قيم الذات والتراث).

وكان واضحا منذ البداية أن محمود الألفي كان يقترب ويبتعد من المشكلة الفلسطينية بالقدر الذي تسمح له نتائج مضاهاته بين النص والتاريخ، وذلك حتى يستطيع تمرير المضامين السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلى جمهور الصالة.

وقد كان هذا الجمهور بمثابة نقطة عذاب لمحمود الألفي في صياغته للرؤية الإخراجية إذ كان مطلوبا منه مخاطبة الصالة بلغة مزدوجة، أحداهما موجهة للطفل و الأخرى موجهة للكبار. وكما كانت الكلمة تحمل ازدواجية الخطاب فإن الصورة المرئية، والمعادلات المرئية أيضا لابد أن تحمل عند الألفي ازدواجية الخطاب.

وفي هذا الصدد يؤكد محمود الألفي أن عرض مسرحية سندس يقدم خطابا سياسيا للكبار والصغار في آن واحد يحمل في طياته " كلمات قوية، مواقف تتصارع... تدين اليأس، وتدعو إلى الأمل،وتدين الانفرادية "

وحول هذه الفكرة يؤكد د. نادر القنة أن "مهمة محمود الألفي (مخرج العرض المسرحي و صاحب الرؤية الإخراجية) أصعب بكثير من مهمة السيد حافظ (مؤلف النص المسرحي وصاحب الدعوة إلى تسييس مسرح الطفل)... حيث أن الثاني كان قد اكتفى بإعلان هزيمة الجيل، وإشهار الإفلاس الفكري لدي الأنظمة)... أما الأول، لا فقط كان مطلوبا منه تصدير الثورة إلى الصالة وعليه

بالتالي مخاطبة الصالة بمعادلة مرئية مزدوجة تحمل المضامين نفسها..."
لقد كان محمود الألفي أمام موقفين هما : اليأس والأمل، و الانفرادية، والوحدة. ومن خلال هذين الموقفين تتجدد فلسفة الرؤية الإخراجية عند الألفي، فبجانب إتكائه على تيمة الانتماء للوطن والأرض والتراث فإنه يقدم إدانة سياسية للجيل الحالي (جيل الهزيمة والانتكاسات والردة العسكرية) في حين يرى أن الأمل ينبعث من جديد في هذا الجيل المقبل الذي لم تلطخه المؤامرات، جيل الطفولة البريئة الذي يحتل مقاعد الصالة ؛ وهو جيل ما زال يتدثر برداء الطهارة والنقاء والصفاء. لذا، فإنه يوجه إليه نداء فكريا ووطنيا في نهاية المسرحية يدعوه فيه إلى التماسك والتعاضد وإعلان الوحدة القومية بين أبناء الوطن، ويدعوهم في الوقت نفسه إلى إدانة الانفرادية والانعزالية المسيطرة على طرائق الحياة السياسية العربية.

إذن، كان لابد وان تكون هناك لغتان في المسرحية، جمع بينهما قاسم مشترك هو الرؤية التفسيرية الإخراجية عند الألفي.

اللغة الأولى، كانت تطالب وتحرص على ضرورة الانتماء للأرض، للوطن، وهي موجهة للأطفال. أما الثانية فإنها كانت تدين صمت الآخرين وعجزهم، وانهزامهم أثناء عملية طرد سندس من منزلها وهي موجهة للكبار.

اللغة الأولى، تطالبنا بتجاوز خلافتنا، أما الثانية فإنها تدين هذه الخلافات. وهكذا نجد العرض المسرحي ترديدا متواصلا للغة المزدوجة منذ البداية وحتى النهاية.

فاللغة الأولى تقريرية، بسيطة، غير معقدة ساهم في إيصالها أهم عناصر القنوات الإخراجية.

في رؤيته الإخراجية، اختار محمود الألفي الأسلوب الرمزي في الأداء والحركة المسرحية، وهو أسلوب مطعم بجرعات كبيرة من الواقعية لتسهيل وصول المضامين للصالة.

وفي إطار هذا الأسلوب عمد إلى تصنيف الأداء عند الممثلين إلى درجات تناغمية مختلفة لفرز المواقف الفكرية والسياسية للشخصيات.

الفئة الأولى : (سندس، أبو خليل)

الفئة الثانية : (أبو صالح، أبو عدنان، باقي قطاعات الشعب)
الفئة الثالثة : (السلطان، الوزير)
الفئة الرابعة : (قاضي القضاة)
الفئة الخامسة: (المندوب)
الفئة السادسة: (سارة، أم سارة، الغرباء)

ومع تناغم درجات الأداء بين هذه الفئات، كان من الطبيعي أيضا أن تتناغم درجات الميزانسين، رغم بساطته لفرز المواقف الفكرية والسياسية لكل شخصية من الشخصيات المتصارعة والمتناحرة.

وقد جاءت الصورة العامة للميزانسين كأنه خط بياني بدأ يتطور في العرض المسرحي في سرعته الإيقاعية وتعقيداته مع تطور وتعقيد الفكرة ذاتها.

وفي تشكيلاته الإضائية أعتمد محمود الألفي في صياغة رؤيته الإخراجية على الانبهار في تجسيد المستوى الثاني (اللغة الثانية) وعلى مزيد من التعامل مع الجماليات بأسلوب رمزي شاعري بغية إيصال أطروحاته الفكرية في إدانة موقف السلطة والجيران من قضية سندس.

أما المستوى الأول (اللغة الأولى) فقد كانت فيها الإضاءة بسيطة، تميل إلى الإثارة لتوضيح علاقة سندس بجمهور الصالة، وللتأكيد على علاقة التوحد بين دعوة سندس للانتماء للأرض والوطن، وانتماء سندس لجماهير الصالة.

وقد جسدت اختيارات الأزياء أيضا رؤية المخرج وأطروحاته الفكرية حيث جاءت على النحو التالي :

١ – سندس: كان زيها موشى ببعض الموتيفات الفلسطينية لتأكد على الدلالات السياسية في العرض المسرحي أن سندس تمثل الشعب الفلسطيني المشرد.
٢– أبو خليل، أبو عدنان، أبو صالح: ارتدوا الزي العربي، إشارة إلى أنهم يمثلون الأنظمة العربية المختلفة.
٣– السلطان، الوزير، قاضي القضاة: ارتدوا زيا عربيا أخلطت فيه جميع الألوان دلالة على ضياع موقفهم وهويتهم الفكرية والسياسية.
٤– (أم سارة وسارة والغرباء) ارتدوا جميعا زيا فانتازيا لونه أسود انعكاسا

لظلام والحقد الأسود الذي ينثرونه في ربوع ديار سندس والقرى المجاورة

٥- المندوب، وقد ارتدى زيا فيه تفاصيل وموتيفات الزي العربي ونمى حقدهم الأسود في احتلال وطن سندس.

وكذلك الحال فدق جسد المنظر المسرحي التجريدي رؤية المخرج السياسية حيث قسم خشبة المسرح إلى ثلاث أقسام، وهي الأمكنة التي تدور فيها الأحداث والأفعال المسرحية :

١- منزل سندس

٢- قصر السلطان

٣- الساحة العامة والتي تجمع في محيطها بيوت الجيران (أبو صالح، أبو خليل، أبو عدنان... الخ) وهي البيوت المجاورة لمنزل سندس (وطنها) كدلالة سياسية على أنهم يرمزون للشعوب العربية المجاورة للشعب العربي الفلسطيني.

وفي سبيل تجسيد الدلالات السياسية عبر رؤيته الإخراجية استخدم محمود الألفي (القرص الدوار) الذي جاء كضرورة فنية، تأكدت من خلالها الضرورات الفكرية وفق التفسير التالي:

١- أن هناك قاسما مشترك بين منزل سندس، وديوان السلطان، والشارع الخارجي (الساحة العامة)، وبيوت الجيران، وهذا القاسم يدلل، أن هذه الكتلة لا تتحرك يمينا ولا يسارا إلا من خلال إرادة قوية واحدة هي قوة المندوب.

٢- إن احتلال منزل سندس من قبل الغرباء، ليس إلا الخطوة لاحتلال الأمكنة الأخرى مثل: منزل أبو صالح، أبو عدنان، أبو خليل، وبالتالي السيطرة على ديوان السلطان وهو ما يعني السيطرة على قرار الحاكم، وكذلك السيطرة على الشارع.

وهذا ما حدث بالضبط حينما سيطر الغرباء على الساحة العامة،وعلى النظام، والشارع، ومنزل سندس في ظل تراك الخلافات بين الجيران بعضهم وبعض،

وانفصال العلاقة الايجابية بين الجيران والسلطان من ناحية ثانية.

٣- من خلال هذا القرص أراد محمود الألفي أن يؤكد عبر رؤيته الإخراجية، فلسفته الفكرية بأنه ليس لدينا ثوابت – في ظل هذه السياسة الآنية القائمة على المنازعات والخلافات – بل نعيش في عالم تحكمه المتغيرات المتقلبة والمتغيرة تدور وتلف، كما هو القرص يدور على خشبة المسرح.

٤- أرادت الرؤية الإخراجية أن تؤكد أن عالم الدائرة من الداخل يتوازى مع عالم الدائرة من الخارج، وهو عالم موبوء مصاب بأمراض العصر، ومتخم بالانعزالية والانهزامية وهو عالم عفن.

تنظير نقدي لإخراج مسرحية
(قميص السعادة)
" كوميديا شعبية موسيقية رومانسية "

مقدم من

أ. م. د. محمد عبد المعطي محمد

عضو هيئة التدريس بالقسم

إن الإبداع المسرحى للطفل هو أشق أنواع الإبداع، وتكمن مشقته فى ضرورة أن يدلى كلا من الكاتب وصانع العرض المسرحى "المخرج" وكل عناصر العمل المسرحى بخيالهم وحدسهم إلى عالم الطفل، أن يرون بعينه ويفسرون العالم بمنطقه الذى يختلف تماماً عن المنطق العقلانى والتجريدى الذى يحكم نظرة الكبار، وليظهر لنا فى النهاية العالم فى جدته وأيضاً فى برائته وألفته وغرابته.

"قميص السعادة " والكوميديا الشعبية الرومانسية:

إن مسرح الطفل يقترب في أعلى مراتبه من الكوميديا الشعبية الرومانسية. عرفنا ذلك في مسرحيات " حلم منتصف ليلة صيف" أو " العاصفة " أو " قصة شتاء " عند شكسبير، كما عرفناه في مسرحية "حدوته من حواديت العجائز " لجورج بيل و" الطائر الأزرق " لميترلنك، أو في " رسائل قاضي أشبيلية " لكاتبنا العربي الفريد فرج، وأخيرا نراه في " قميص سعادة " للسيد حافظ والتي تستقي مادتها من الفلكلور الشعبي العربي، وقد امتزجت فيها الحواديت والنوادر الشعبية بالألعاب المألوفة والأهازيج والأغاني الموروثة وحيث طرحت رؤية شاملة للوجود، وإن استغنت عن عنصر ثبات الأشياء. هذا العنصر الأخاذ المثير لخيال طفل ما قبل الثامنة والذي يختلط فيه الإنس والجن، بالطير والحيوان، بالمردة والسحرة، وتنطق فيه الزهور والأشجار وتسيطر المعجزات والخوارق والتحولات العجيبة في المواقف والشخصيات وذلك لعدم الحاجة الدرامية إليها من ناحية، ولأن الموضوع يدور وبثبات حول العلاقات الإنسانية للجماعات، ويتناول معاني العدل والخير والشر المجسد في النفوس. إن الفعل يدور في محور الإمكانيات التخيلية و الإمكانيات الثقافية والمكتسبات البيئية لطفل ما بين الثانية عشر والسادسة عشر.

ومن هنا كانت الكوميديا الرومانسية الشعبية هي أنسب الأشكال الفنية للتوجه إلى هذا النوع من الأطفال " الشبيه "، إذا أن أجواءها والأضداد فيها والعاطفة المشبوبة تمتزج في بوتقة خياله الخصب تحاكي الأسطورة والحلم.

في إطار الرؤية يكتسب الصراع المحوري بين الخير والشر في " قميص السعادة

" مفهوما شاملا، ويتسع مفهوم الشر ليشمل كل القوى والنوازع التي تناهض الحياة مثل التسلط والجشع والقسوة والظلم والأنانية :

الوزير الوصولي الجشع.

القاضي المرتشي.

قائد الشرطة المستغل لسلطاته.

الطبيب المحتال المستغل.

وينبسط مفهوم الخير ليشمل كافة المؤازرة للحياة والخصوبة مثل : العدل والحب والجد والوفاء.

الأمير الباحث عن السعادة.

الأميرة الرافضة لظلم الوالد الجشع.

الوصيفة والخادم المخلصان حتى النهاية.

ابن الحلاق الباحث عن الحب ويناضل للحصول عليه رغم فقره.

أفراد الشعب الذين يلتفون حول أميرهم ليستعيد سعادته، ويستعيدون العدل.

" و قميص السعادة " تختار مادتها من الحكايات الشعبية، إذ أن الحكايات الشعبية – في أصولها – تستهدف الطفل في المقام الأول لما تحتوي عليه من عالم فانتازيا رحب.

لقد أدت هذه الخصوبة – خصوصية الخيال الخصب – إلى جعل هذا المصدر الشعبي الفني أهم مصادر الاستلهام للكتابة عموما.

إن التراث الشعبي – فنون مرئية وأدب وموسيقى – له القدرة على ملائمة الواقع. ولفنونه القدرة على أن تغير من ذاتها وتتجدد بشكل مستمر لا يتوقف عن صيغة بعينها. إن عناصره تحتضن أهم عناصر المحاكاة وبذور المسرح، عناصره تحتضن الأساطير والملاحم والقصص والحكايات والسير والمرائي والأغاني والحكم والأمثال، وهي عناصر تتسم بخصائص العراقة والواقعية

والجماعية : " إنه الأدب الصادق الذي يخرج من الروح الشاعرة في داخل الإنسان " كما يقول يعقوب جرم.

وإذا كان مسرح الطفل كأدب فني ينبع من روح الفرد الشاعرة الواعية بالملتقي الصغير ذو الخيال الخصب، فإن استلهامه هذه العناصر الفنية في التراث يدعم هذا الخيال ويكسبه صورا إبداعية ودرامية ومسرحية لا حصر لها.

قميص السعادة و ألف ليلة وليلة

إذا حصرنا جملة المسرحيات التي تم استلهام موضوعها من حكايات ألف ليلة وليلة سنجد أنها تمثل الجانب الأعظم من المسرحيات العربية ذات الأصول الشعبية والتراثية، ويرجع هذا إلى تعدد موضوعات وثراء أفكار المصدر. وبدءا برائد المسرح العربي " مارون نقاش" (١٨١٧ – ١٨٥٥) وانتهاءا بالكاتب السوري سعد الله ونوس في مسرحيته (الملك هو الملك) ١٩٧٨، نجد السيد حافظ – ومن قبله عدد كبير من كتاب الدراما– يستلهم موضوعه أيضا من هذا المنبع الخصب (ألف ليلة وليلة). ولعل أشهر كتابنا الكاتب المصري المبدع الفريد فرج في مسرحيته حلاق بغداد (١٩٦٤) و على جناح التبريزي وتابعه فقه (١٩٦٩).

ومسرحيتنا قميص السعادة في تأثيرها بهذا المصدر فإنما تهتم بجماليات الصورة المسرحية وسحر أثرها والتي ظهرت في التجسيد على المسرح. إنها تنتقل إلى أماكن المسرحية الشعبية الساحرة في تأثيرها بالخيال والإبداع.

والمؤلف في انتقاءه للفعل المسرحي في غرابته وطرافته والأمكنة اللامألوفة إنما ليترك تأثيرا قويا غني بالخيال والإيحاء للطفل المشاهد يفوق لغة التعبير الكلامي ؛ بل وينحو نحو المسرح المعاصر اليوم في استلهامه للمادة التراثية هذا بجانب تميز " قميص السعادة " عندما تلجأ إلى عناصر القصص المتداخلة الغنية بالأحداث والتي تتميز بها حكايات السير الشعبية : الأمير وابنه السلطان من

ناحية، والخادم دندش والوصيفة مرجانة من ناحية، يؤكدهما حكاية ابن الحلاق مع من يحبها ويعجز عن الارتباط بها.

أصداء رحلات البحث في " قميص السعادة "

وكما في معظم الكوميديات الشعبية الرومانسية فإن الرحلة تردد أصداءها في " قميص السعادة " :

رحلة بحث الأمير عن السعادة المفقودة.

رحلة بحث الوزير عن ابنته الهاربة من ظلمه.

رحلة بحث الشعب عن مخرج لخلاصه من اضطهاد رئيس الشرطة واستغلال القاضي

رحلة بحث أم سعيد عن ابنها التائه.

رحلة بحث الشرطة عن الطبيب شعبان لينفذ مخطط الوزير الشرير.

المنادي كدلالة ووسيلة للبحث.

إن رحلة البحث تمثل الخيط الرئيس الذي ينظم أحداث وعناصر " قميص السعادة". ويغدو موضوع البحث هنا سواء عن طائر أو قميص أو فتاة أو ماء الحياة رمزا شاملا للخير، أو الرخاء أو العدالة. و يغدو رمزا لقيمة إيجابية تتخطى الكيان المادي ويكون لذلك تأثيره العقلاني والوجداني العميق على الطفل.

" قميص السعادة " والتربية الهادفة :

إن قميص السعادة تستوحي الكوميديا الرومانسية الشعبية في مادتها وفي صياغتها فترقى إلى مرتبتها الفنية، وتتخطى بذلك التفسير المسطح للهدف التربوي في مسرح الطفل.

إنها تطرح تفسيرا ناضجا يرتقي بمفهوم التربية من التلقين المباشر الذي رأيناه في الكثير من مسرحيات الطفل المصري، ومن الخطابة الجافة المتعالية وضرب الأمثلة الساذجة إلى إخصاب الخيال وتنمية الحس الجمالي نصا وعرضا، وترتقى

بمشاعر الطفل المشاهد وعقله حتى يتخذ موقفا إيجابيا تجاه ما يشاهده من أطراف الصراع بين الخير والشر.

والقصة المحلية التي استوحاها المؤلف من ألف ليلة وليلة نجد لها أصداء مشابهة في الأساطير العالمية، وقد أعاد المؤلف تشكيل خيوطها في نسيج جديد ممتع أثرى الإخراج المسرحي وذلك بالجمع ما بين الألفة والطرافة.

القصة تدور حول رحلة بحث أمير البلاد " حسان " وقد أصابه الشعور بالكآبة عن علاج ودواء يشفيه من علته، ولما كان يعي جيدا أساليب طبيبه المغرضة فإنه يجد طريق رحلته الحقيقي في النزول إلى شعبه الذي ابتعد عنه طويلا عله يجد في أحضانه الشفاء. يوهمه الوزير الشرير أن سعادته لا تكمن إلا بالعثور على قميص يلبسه هو قميص السعادة، والذي لا يملكه إلا أسعد سعداء البلاد ولأن شعبه يرزح وطأة الفقر والعوز و اضطهاد الوزير وأعوانه فإن أسعد سعيد هذا سيكون نادر الوجود، أو هو غير موجود بالمرة.

إن الأمير المدرك للحقيقة يجد أن سعادته الحقيقية لا تكمن إلا في حب شعبه، وهو عندما يمتحنه – متنكرا في ملابس صياد غريب – يجده مخلصا، بل يساعده على كشف المزيفين من موظفيه وأعوانه والمحيطين به من الذين أولاهم ثقته في الحكم والتحكم في مقدارات الناس. ولقد وجد أن السعادة الحقة لا يحصل عليها الإنسان في قميص أو سروال ولكن في العمل والإخلاص ومحاسبة المخطئين والأشرار. وتجمع الرحلة بطريق المصادفة بين عدة حكايات أهمها لقاءه مع فتاةٍ في السوق هي في الأصل ابنة الوزير الذي يريد أن يزوجها ممن لا تحب. ولكنها تكتشف فيه وهو الصياد الفقير المجد المناضل فتى أحلامها الحقيقي !

نظم الإخراج هذه الخيوط البسيطة مع مثيلاتها في نسق مسرحي بسيط ومشوق ويتسم بالغرابة التي أساسها الكوميديا والمواقف الرومانسية والمتناقضات نسق

مسرحي يقوم على مبدأ تجسيد الصراع بين الخير والشر، الخاص والعام مستغلا كل إمكانات المسرح الاستعراضي من أداء حركي وغنائي وتمثيلي واستعراضي راقص وإبهار محبب في الموتيفات التشكيلية الثابتة والمتحركة في الديكور، وفي أداء الممثل الرشيق، ولا غالب عليه الكاريكاتورية من ناحية، وصدق العواطف الرومانسية من ناحية أخرى.

ولقد طعم العرض بنماذج منوعة من الألعاب والأغاني الشعبية، تلك التي صاغها فنيا الشاعر " مصطفى الشندويلي " فعمق البعد الفولكلوري من ناحية، والمعاصر التربوي من ناحية أخرى : " يظهر السلطان بسوق المدينة في المدينة في ملابس صياد فقير.. دندش في ملابس المعلم مختار.. الباعة في السوق يغنون " :

المنادي : قرب.. قرب.. قرب جرب.. جرب.. جرب

بائع ١ : بلح الشام يا حلاوة بالسكر متشرب

المنادي : ياللا يا مرزوق خشي على السوق

قولوا.. هيه.. هيه.. هيه

بائع ٢ : شربات برقوق.. أتفضل دوق

قولوا.. هيه.. هيه.. هيه

الحاوي : توت توت.. حاوي توت

اسمي حسين أحمد شلتوت

نون.. حاوي توت

من ودني بأطلع كتكوت

توت توت.. حاوي توت

أخد قرش.. أخليه حوت

أكل العيش مر يا أستاذ.. لما نجوع نتعشى قزاز

وأما بنعطش نشرب جاز.. لا بنتعور ولا نموت (الخ)

توت.. توت.. توت

ومن الأهمية في هذا العرض، فإن الصياغة الشعرية تميزت بالدرامية وأصبحت جزءا من الحوار المغنى والذي يمثل جزءا من النسيج الدرامي الأساسي، ولم تعد مجرد غنائيات تحشر في الفواصل المسرحية. ومن هنا تكاملت عناصر الكوميديا الرومانسية الموسيقية في هذا العمل. وقد تكاتفت جهود الشاعر مع جهود الملحن الذي قدم للطفل صورا موسيقية بسيطة تتناسب مع إحساسه الخاص البسيط بالإيقاع والنغمة، وأيضا في رشاقة وسرعة تناسب والإيقاع الطبيعي الخفيف لحركة الطفل، وأيضا الكوميديا الخفيفة في هذا العمل.

لغة الصورة المسرحية في قميص السعادة

إن اللغة الشعرية النثرية على بساطتها منغمة وموقعة دون رتابة قد جانبها لغة الصورة المسرحية المرئية في الفراغ المسرحي وهي تنأى عن التجريد والتعقيد ولقد سعيت كمخرج أن أوصلها إلى الطفل في سلاسة وطرافة بحيث تتفتح من ناحية على الشعر الراقي، ومن ناحية على الهزل الشعبي الفكه. و على سبيل المثال فإن افتتاحية المسرحية تبدأ بمجموعة شعبية تضم أطفالا وكبارا وأقزاما ولا عبي سيرك وحواة وتدعو المشاهدين إلى رحلة البحث عن السعادة. وهنا، ولأنها بداية لابد أن تكون مشوقة وطريفة فقد اشتركت فيها الأقنعة البشرية للنماذج الشعبية المألوفة وكذلك العرائس العملاقة يلبسها اللاعبون وتحرك بحركتهم صعودا وهبوطا وانثناءات، مما أعطى ذلك الكثير من الطابع الهزلي والمشوق.

وتلعب صورة الديكور الشرقي الطابع في سحره وألوانه الساخنة دورا فعالا في الولوج إلى عالم الأسطورة والحدوتة الشعبية بمجسمات وأبنية لها طابع الواقع الخيالي في المقدمة. أما الخلفية فللمدينة بأبنيتها الفقيرة والغنية وقبابها الإسلامية الجميلة. والصورة المتحركة هنا هي هذه الوحدات المجسمة عندما يتغير المكان من الساحة الشعبية إلى القصر، إلى السوق، إلى حجرة، إلى

السجن، بينما وفي أوقات متفاوتة تتحرك في الخلفية أقمار ونجوم تجوب المكان صعودا وهبوطا. حركة سيارة تضفي الجو الشاعري الرومانسي الأخاذ على شعبية المكان.

الشخصيات:

في كاريكاتورية واقعية رسم الإخراج أنماط الشخصيات تترجم حال الشخصية لتصل إلى الطفل سهلة وواضحة وساخرة في نفس الوقت، فاختيرت على سبيل المثال لا الحصر أنماط الجنود الكسالى ورئيسهم أنماط تتنافر أجسامها ما بين قزم وفارع ونحيف وسمين فتحقق، من ناحية هزلية، ومن ناحية أخرى معنى الكذب والاحتيال المرغوب توصيله من خلالهم.

ولقد حرص الإخراج على الاختيار الدقيق شخصية المهرج دندش بالذات لتحقيق صورته المألوفة في الفولكلور المصري العريق في تناول مثل هذه الشخصيات، حيث جاء سليط اللسان، نحيف جدا، سريع الحركة، سريع البديهة، و يملك لغة جسدية عالية، ويجيد

البهلوانية والأكروبات، وهو خفيف تماما وهو في دخوله على المسرح ينقلب دائما كل ما هو سوي من موجودات وأفكار وحوار إلى فوضى محببة إلى المشاهد. وأعتقد كمخرج أن الممثل الذي اختير قد نجح إلى حد كبير في تحقيق ذلك للعمل، وهو الممثل (علاء عوض) الممثل الهزلي الذي يجيد لغة الحركة والجسد ويجيد الرقص بشكل كبير.

وشخصية رئيس الشرطة حرص الإخراج على أن تكون شخصية مضادة لشخصية دندش شكلا وموضوعا، وإن اجتمعا في خفة الظل، ولكنهما في النهاية يكونان ثنائيا متنافرا: هذا في ذكاءه وخفته والآخر في ثقله الجسمي وغباءه وعنجهيته، هذا في عطاءه وهذا في شحه واستغلاله وتدليسه. وقد لعبه الممثل " ماجد الكدواني " بتكوينه الجسمي الهزلي بتوفيق.

وتتوالى الشخصيات. الأميرة الرقيقة ذات الصوت الطفولي ولكنه يجلجل متمردا عندما تغضب من أبوها الوزير الذي يريد أن يظلم قلبها ويستغلها لمصالحه، وقد

لعبته ممثلة شابة هي راندا بتكوينها الشرقي الأرستقراطي وحركتها التي تتسم بالطفولة والأنوثة في وقت واحد. ثم الوزير الجشع اختير له ممثلا يتميز بحشرجة في صوته وحدية وعصبية في حركته، وقسوة في أداءه ولكن في نفس الوقت خفة في ظله عندما يتخابث ويتآمر وينهي ويأمر، والذي مثله باقتدار الفنان الكبير عبد الرحمن أبو زهرة. أما القاضي الأفاق والذي رسم الإخراج صورته أن يكون قصيرا لئيما داهية ذو حركة قافزة بين جنوده الفارعي الطويل، ويجوب الأسواق محمولا على محفة لا قاعدة لها، فقد جسده الممثل إيمان الصيرفي فحقق هذه المعادلة بإمكانياته الجسدية المناسبة والعصبية.

تتوالى الشخصيات تتقدمها الأنماط الشعبية من تجار وحواة وبائعين جائلين ومنادين وصناع حرفيين وراكبي العصي وجمهرة الأطفال ومجاميع الأقزام.. لتكون ممثلة لأنماط هذا الشعب. وفي الوقت الذي يجسد فيه جنود الشرطة العنجهية والتسلط والتخبط في لحن كاريكاتوري يذكرنا سيد درويش الساخرة اللاذعة، فإننا من جانب آخر نجد اجتماع الشعب حول لحن عاطفي أمومي يجسد فقدان أم سعيد لطفلها في زحام السوق والحياة ؛ لحن يحمل كل معاني الفقدان التي يعاني منها الأمير. ويجسد لحن آخر معاني التضامن عند الشدة وآخر ثورة الناس على الطغيان ومناداتهم بالتغيير ؛ تغيير الشرطة والقاضي والمحتسب وأعداء الحياة.

والله ولي التوفيق

مسرح الطفل فى الكويت

الدراسات

١. شنايف الحبيب ١٩٩٠

٢. محمد المنصور ١٩٩٥

٣. عماد المنصور ١٩٩٦

٤. عبد العزيز خلوفة ٢٠٠٢

٥. طارق الحصري ٢٠٠٥

مسرح الطفل فى الكويت

السيرة الشعبية في مسرح الطفل

تجربة السيد حافظ

دراسة للدكتور / طارق محمود الحصري

إشراف : دكتور أبو الحسن سلام.

رسالة ماجستير / جامعة الإسكندرية

قسم المسرح عام ٢٠٠٥.

توظيف السيرة الشعبية في مسرح الأطفال :

تطبيقا على مسرحية " عنترة بن شداد " للسيد حافظ :

حظيت السير الشعبية باهتمام كبير من قبل الأدباء والمبدعين المعاصرين الذين استلهموا موضوعاتها وعناصرها في أكثر من عمل أدبي، كما كان لمسرح الكبار نصيب كبير في استلهام السير الشعبية في أعمال درامية منذ بدايات القرن العشرين، ومن هذه السير سيرة " عنترة بن شداد ".

يشير رمسيس عوض [١] في موسوعة المسرح العصري الببلوجرافية إلى أنه قد تم عرض أول مسرحية باسم " عنترة بن شداد " عام ١٩٠١ من تأليف شكري غانم، وفي عام ١٩٢٨٨ كتب حبيب جاماتي مسرحية تحمل عنوان " عنترة " كما قام أحمد شوقي عام ١٩٣٢ بكتابة مسرحية تاريخية شعرية بنفس الاسم " عنترة ". وفي عام ١٩٧٧ قدم مسرح الطليعة مسرحية " يا عنترة " من تأليف يسري الجندي [٢] وإخراج سمير العصفوري، أما بالنسبة لمسرح الأطفال فقد كان للسيد حافظ تجربتين في استلهام السير الشعبية هما " عنتر بن شداد " [٣]، و" فرسان بني هلال"، " أبو زيد الهلالي ". ولم تظهر حتى الآن محاولات أخرى لكتاب آخرين في مجال توظيف السير الشعبية واستلهامها في مسرح الطفل.

وسنحاول في هذا الفصل الاقتراب من هذين العملين بالدراسة والتحليل، وسنبدأ بمسرحية " عنترة بن شداد ". وسيرة عنترة قد احتلت وجدان الشعب العربي لفترة طويلة، بل لعله لا يزال حتى الآن رمزا للبطل الذي حطم كل القيود التي وقفت في سبيل حريته وتحقيق ذات أمته وكمالها، وإذا ما انتقلنا إلى صورة البطل " عنترة " في السيرة الشعبية، نجده بطلا يحمل الملامح الأسطورية بما أضاف إليه الخيال الشعبي من ملامح وصفات وأخبار عجيبة عن مغامراته.

ترى د. نبيلة إبراهيم أن بطل السير الشعبية العربية لا يختلف عن أبطال الملاحم في شيء سوى أنه يحقق البطولة في إطار المجتمع الإسلامي [٤].

فعنترة العبسي كان شاعرا وفارسا في العصر الجاهلي، ولكن عندما استمر الشعب العربي يروي قصص بطولته بعد الإسلام تشكلت صورته بشكل جديد بحيث أصبح رمزا للبطولة الإسلامية، وإذا كانت القضايا التي كان عنترة يصارع

من أجلها ترتبط كل الارتباط بمجتمعه الجاهلي القبلي، ونعني بذلك قضية اعتراف أبيه ببنوته حيث أنه ولد من أم حبشية، وما ترتب على هذه القضية من استحالة زواجه من ابنة عمه عبلة، ثم قضية لونه – حيث أن المجتمع كان ينظر إلى السود بوصفهم عبيدا – فإن هذه القضايا تكتسب في السيرة طابع الشمول بحيث يمكن أن تكون قضايا إنسانية عامة يدافع عنها الدين الإسلامي، ومع ذلك فقد ظل عنترة في السيرة بطلا يعيش في العصر الجاهلي، ولكن الراوي جعل من إنجازاته مهدا للدعوة الإسلامية. وتتمثل هذه الإنجازات في نشر الوعي بالحق والعدل من ناحية، وفي إزالة العقد والمتناقضات الاجتماعية من ناحية أخرى[٥].

وإذا كانت سيرة عنترة بن شداد تبدو لنا كملحمة بطولية وفروسية في المقام الأول إلا أنه سرعان ما تكشف لنا عن ارتكازها على تيمة الحب والعشق والغرام الذي يختلج بالعواطف الصادقة، وهو الدافع الأساسي في كل ما وصل إليه عنترة بن شداد بداية من مقدرته على انتزاع الاعتراف الرسمي من والده " شداد " ببنوته وصولا إلى نجاحه في الفوز بعبلة. وليس هناك بطل من أبطال السير الشعبية لا تقف وراء بطولته امرأة [٦].

وعنترة كواحد مع أبطال هذه السير تقف وراءه عبلة ؛ وعلى ذلك فإن موضوع هذه السيرة قد يجد صدى لدى أطفال المرحلة العمرية (٨ – ١٢)، وهي كما يطلق عليها علماء النفس مرحلة البطولة التي يعجب فيها الطفل بالأبطال والمغامرين الذين يقرأ عنهم ويشاهد بشغف لا حد له ما يصور بطولاتهم ومغامراتهم، ويحاول تقليدهم في بعض المغامرات التي يقوم بها، ويبلغ إعجابه بهم درجة التقديس، مهما يكن موضوع البطولة أو المغامرة [٧]. كما تجد فيها ما يناسب المرحلة التالية وهي مرحلة المثالية من سن (١٢ – ١٥٥)، فالطفل في هذه المرحلة يشغف بالقصص التي تمتزج فيها المغامرة بالعاطفة، وتقل فيها الواقعية وتزيد فيها المثالية، ويضيف هادي نعمان الهيتي أن أكثر المغامرات التي يتشوق إليها الأطفال في هذه الفترة هي التي تقوم ببطولتها شخصيات تتصف بالرومانتيكية، وخاصة تلك التي تواجه الصعاب الكبيرة والعوائق المعقدة من أجل الوصول إلى حقيقة من الحقائق أو الدفاع عن قضية عادلة [٨].

وهذا ما نجده في شخصية " عنترة بن شداد " بما يتصف به من رومانتيكية، وتتمثل في علاقة الحب بينه وبين عبلة. وللحب هنا دور مميز ومهم في رسم ملامح البطل وتحديد المسار الذي سيأخذه صراعه، وتصبح المرآة في هذه الحالة رمز تطلعات البطل إلى الوجود الأفضل، والمعنى الأسمى في الحياة، وتختلط هنا عاطفة الحب بالمعنى الأعلى لصراع البطل [٩]. لقد حاول السيد حافظ أن يركز على تيمة الحب الذي يأتي بالمستحيل، وهي من التيمات المناسبة للطفل في فترة البلوغ، وهي الفترة التي ينتقل فيها الطفل من مرحلة تتصف بالاستقرار العاطفي إلى مرحلة دقيقة شديدة الحساسية حيث تحدث فيها تغيرات واضحة يصاحبها ظهور القوى الجنسية. ونتفق مع هادي نعمان الهيتي في ضرورة مصارحة الأطفال ببعض المشكلات الجنسية كي نبعد عنهم الخوف والقلق والحرمان، ونحول دون الوقوع فيما وقعنا فيه من النظر إلى الجنس نظرة مشوهة، وأن نبدأ بذلك من تفتح عواطف الأطفال، وهذه بلا شك تسبق فترة المراهقة بكثير، لأن ما نسميه تربية جنسية ليس إلا جزء غير قابل للتجزئة من التربية العاطفية بوجه عام، والتي لا يمكن لأحد أن يناقش في وجوب الالتزام بها [١٠].

وبناء على ذلك نجد أن الدراما يمكن أن تؤدي دورا كبيرا في التربية العاطفية بما فيها التربية الجنسية ما دامت تتسلل إلى الذهن والوجدان بشكل فني. ويجب أن نحرص من خلالها التأكد لدى الأطفال بأن الجنس هو تنويع للعلاقة العاطفية في إطار من الشرعية التي تراعي تعاليم الدين والتقاليد والأعراف الاجتماعية، وليست شيئا منفصل عنها، ولعل قصة الحب التي جمعت بين عنتر وعبلة ما يساعد على ترسيخ وتأكيد هذا المفهوم لدى الطفل.

<u>قراءة في المشهد الافتتاحي ودلالاته الفكرية :</u>

المشهد الافتتاحي عبارة عن صالون في إحدى البيوت العربية حيث يجتمع أفراد الأسرة لتناول الشاي ويحضر بعض الضيوف لزيارتهم، وبينما هم كذلك، يقترح عليهم العم سالم قص حكاية عنترة، وعلى الجميع الاشتراك في تمثيلها. وهذا المشهد يحمل أبعادا ودلالات يمكن إجمالها فيما يلي :

الدور الخطير الذي تلعبه الأسرة في تربية الطفل وتنشئته.

دور الإعلام متمثلا في التليفزيون، والذي يعد وسيلة من وسائل التوجيه والتربية والتثقيف إلى جانب الترفيه من خلال ما يبثه من رسائل متنوعة بما فيها الأفلام التي يبثها لأطفالنا، فهي أحيانا ما تكون أعمال لا تتناسب مع معتقداتنا وقيمنا الدينية والاجتماعية.

وفي هذا المشهد نلاحظ الاعتراف الضمني بصدمة الحداثة و الثقافة الغربية المعاصرة التي تهدف إلى طمس معالم الحضارة العربية بشتى الوسائل، فالكاتب يبني اندهاشه على لسان الأب من الأطفال الذين توثقت علاقتهم بالحكايات الغربية المستحدثة في الوقت الذي لا يحفظون فيه حكايات الفرسان العرب.

الطفل الأول : أريد أن أشاهد التليفزيون.. جونكر.

الأم : من جونكر هذا ؟

الطفل الثاني : لا باباي.. أجمل.

الأب : أنا لا أفهم كيف يعرف أولادنا حكاية جونكر وبيل و سباستيان و جونكر ولا يحفظون أبطال حكاياتنا [١١].

ويبرز لنا هذا الحوار عدم الرعاية اللازمة من قبل الأسرة تجاه الأبناء، وتركهم فريسة سهلة لهذا الجهاز الخطير يتلقون منه ما يبثه إليهم، وقد لا يعرف الآباء طبيعة المادة المقدمة للطفل، وقد يكون ذلك بسبب الغياب الدائم عنهم لظروف العمل، وهذا ما نستشفه من جواب الأم على طفلها، من جونكر هذا ؟ كما أن إجابة الأب توحي إلينا بعدم وعيه وإدراكه لطبيعة دوره كأب وكمربي في تثقيف أبنائه وتوجيههم المعرفي والثقافي، ذلك الدور الإيجابي في التنشئة، والذي بدونه لابد وأن تخرج الشخصية بها شيء من الخلل. كما أن اندهاش الأب يحيلنا إلى مدى الخطورة التي أصبحت تهدد الثقافة والتراث العربي بسبب السيطرة الصهيونية على وسائل الإعلام. وعلى هذا الأساس، فإن الطفل العربي يواجه مشكلة الثقافة الدخيلة التي لا تعبر عن حضارته، لاسيما وأن الصراع الحالي، وكما يشير محمد الهلالي " هو صراع حضاري حول الثقافة، وفي ميدان البحث العلمي والتكنولوجي، فالثقافة هي أهم ساحة للصراع " [١٢].

لقد أدرك السيد حافظ طبيعة المعركة الحاضرة بين العالم العربي والعالم الإسلامي

التي تجاوزت الميدان العسكري إلى الميدان الثقافي، فكان قراره باللجوء إلى مخزون التراث العربي إيمانا منه بأن التراث مهم توظيفه لإيقاظ روح الأمة، وهو مهمة أساسية تقترح آفاقا جديدة لتضع الطفل العربي على عتبة الماضي وأقدام الحاضر واستشراف المستقبل[١٣].

لقد حرص الكاتب على تضمين المشهد الافتتاحي بعض القيم التي يود ترسيخها في نفوس الأطفال، ويدعوهم صراحة إلى الصدق وعدم الكذب.

جرس الباب

الأب : آه جاءنا ضيوف فسدت اللعبة.

فتحي : لا تفتح لهم الباب.. فكأننا لسنا هنا.

عم سالم : لا يا فتحي – لا تكذب على ضيوفك، افتح لهم الباب.

فتحي : حاضر [١٤].

كما يحاول الكاتب أيضا أن يقدم للأطفال بعض التوجيهات السلوكية،ويؤكد على ما يجب عليهم سلوكه سواء أكان في المنزل أو في الشارع أو في النادي على اعتبار أن كل مكان يتطلب نوعا خاصا من السلوك واللباس، ونجد صدى ذلك في الحوار التالي :

الطفل الأول : يا أبي سأخرج للعب.

الأب : أين ؟

الطفل الأول : في الشارع مع الأصدقاء. (يحمل كرة قدم في يده)

الأب : اللعب لا يكون في الشارع.. اللعب يكون في الملاعب.

العم سالم : وملابسك هذه ملابس للخروج وليست مخصصة للرياضة [١٥].

وتكمن جماليات هذا المشهد في رأي الباحث في أنه يحيل المنزل إلى مكان للإشعاع الثقافي والفني، كما تكمن جمالياته في التحولات التي ستطرأ عليه بفضل الخيال الذي يشارك في نسجه كل أفراد العائلة، ومن خلال مشاركتهم في تمثيل سيرة عنترة. فالمؤلف يجعل كل منهم شريكا في الفعل، وقبل ذلك فإن كل منهم يشارك بخياله الخلاق في نسج الأحداث، التي سنرى من سياق التحليل أنها قد اختلفت عن أحداث السيرة كما نعرفها. ويحيلنا أيضا المشهد الافتتاحي إلى نوع

من أنواع الدراما التي يمارسها الأطفال فيما بينهم بشكل تلقائي وهي الدراما الإبداعية أو التلقائية التي تعمل كما يرى بيتر سليد على تحقيق التوازن عند الأطفال بين الخيال والواقع من خلال اللعب الشخصي الذي ينمي القدرات العضلية والحركية... واللعب الإسقاطي الذي ينمي الخيال والفن والموسيقى وقوة الملاحظة والتركيز والتنظيم[١٦].

والدراما التلقائية تهدف أولا وأخيرا إلى تنمية القدرات الإبداعية والابتكارية عند الطفل، هذا إلى جانب تحقيق أهداف أخرى تتحقق تلقائيا بمجرد تحقيق الهدف الأساسي لها. من هذه الأهداف خلق الروح الاجتماعية، و تحقيق التوازن النفسي عند الأطفال ونمو القدرات اللغوية والحركية للطفل ؛ هذا إلى جانب القدرة على التذوق الفني لدى الطفل [١٧].

عم سالم : ما رأيكم نحكي كلنا حكاية.

الطفل الثاني : نحكي كلنا ؟

الأب : كيف ؟

عم سالم : نحكي الحكاية ونمثلها جميعا.

الأم : نحن نمثل.

عم سالم : نعم !

الطفل الثالث : أي حكاية.. اضرب لي مثلا يا عمي.

عم سالم : حكاية مثل حكاية عنتر بن شداد.

الجميع : عنتر بن شداد [١٨].

إن الدهشة التي تعتري الجميع هي دهشة من كونهم سيقومون بالتمثيل لسيرة قد يعرفها البعض والبعض الآخر قد لا يكون ملما بتفاصيلها، وهذا ما يعطينا إيحاء بأن ما سيتم أمامنا هو نوع من أنواع الارتجال، والارتجال يتطلب بطبيعة الحال خيالا خصبا وفي الوقت ذاته لا يخرج بنا بعيدا عن إطار الفكرة الأساسية وهي البطولة. كما أن الارتجال " هو العنصر الفعال في العرض المسرحي الشعبي، وهو الذي يحدد مدى فعالية المؤدين في علاقتهم مع الجمهور من ناحية، ومع الشخصية التي يؤدونها من ناحية أخرى، ويساعد الارتجال على اكتشاف الذات

والجسد وتناغمهما معا، مما يؤثر بدوره على الأداء بكل أنواعه " [١٩].
ويعد الارتجال من أهم عناصر الدراما التلقائية ؛ ونتفق مع مصطفى منصور في أن الارتجال في المسرح هو مهارة استخدام الممثل إمكانياته المختلفة في أثناء العرض المسرحي بتلقائية، وبصورة مفاجئة بما يتفق مع السياق العام للعرض المسرحي، وذلك للتعبير عن شخصية درامية أو فكرة أو موقف أو نص، بهدف تحقيق علاقة تواصلية احتفالية مع الجمهور [٢٠]. إن الارتجال في المسرح الشعبي ضروري جدا لتفجير طاقات الممثل الإبداعية وخلق علاقة حميمة بين العرض والجمهور. وبذلك يهيئ المؤلف منذ البداية الجمهور لتقبل ما سيحدث من تغيير أو تحوير في بعض أحداث السيرة.
وننتقل الآن للمشهد التالي الذي يستهله المؤلف بخروج دائرة ضوئية من قلب المسرح، إشارة إلى عنترة البطل المستدعى من قلب الماضي السحيق بمصاحبة أغنية تعرفنا بالبطل:
يحكى أن عبدا أسود.. اسمه عنتر.. عاش ذليلا من أبيه ومن قبيلته ومن حبيبته عبلة[٢١].
تنتهي الأغنية لنجد المنزل قد تحول إلى خيمة جميلة أنيقة، هي خيمة زبيبة أم عنتر التي تروح و تجيء في حالة من القلق على ابنها وتطلب من شيبوب أن يناديه لتعرف منه ما يحزنه، و يطالعنا العم سالم في دائرة من الضوء حيث يصف لنا زبيبة، وطبيعة العلاقة بين عنتر و شيبوب ثم يدعنا نكمل الحكاية مع زبيبة و عنتر.
(عم سالم يظهر في دائرة الضوء).
هذه زبيبة أم عنتر.. عبدة سمراء.. جميلة.. من أجمل النساء السمراوات.. طيبة.. حنونة.. عبدة شداد.. وأم عنتر..
شيبوب أخو عنتر من أمه.. أبوه مات وبعدها أصبحت زبيبة عبدة شداد وأنجبت عنتر.. والآن يا أطفال. عنتر وشيبوب أخوان.. صديقان عزيزان.. دعونا نكمل الحكاية يا أطفال[٢٢].
ونلاحظ منذ هذه اللحظة أن العم سالم هو الذي سيتولى القيام بمهمة الراوي –

راوي السيرة الشعبية – في مقابل الكورس في المسرحية القديمة الذي يعتمد على " وصف الماضي ورواية القصة أو الحدث المسرحي الناقص بالإضافة إلى دوره في إعطاء المعلومات والأخبار" [٢٣].

وهي تستخدم كتقنية في هذا العمل لتحول دون اندماج المتفرج الصغير داخل إطار حكاية، وتجعله يقظا دائم التفكير فيما يشاهد ليأخذ منه العبرة والعظة.

وننتقل إلى المشهد التالي حيث تحاول الأم معرفة ما يحزن ولدها عنتر الذي يعيش في عالم من التناقض والمفارقة، يعيش لغزا يحيره مع علم السادة برومانسية متناهية تضع غشاوة على عينيه حتى لا يدرك حل اللغز، فهو باعتراف الأم ابن القبيلة وفارسها، لكنه لا يعرف كيف السبيل للحصول على عبلة.

كما يحاول الكاتب على خلاف ما قيل عن تسلط الرجل على المرأة في ذلك العصر، التأكيد على حرية الفتاة في اختيار شريك حياتها.

زبيبة : لن أكف عن الكلام في هذا الموضوع، عبلة تختار من تراه مناسبا لها.

عنتر : وأنا غير مناسب ؟

زبيبة : يجب أن تفعل ما يجعلها تثق بك وتميزك عن الرجال.. يجب أن تفعل شيئا للقبيلة.

عنتر : أنا أحارب مع القبيلة.

زبيبة : والكل يحارب من أجلها.

عنتر : أنا أعطي القبيلة كل ما أملك من دم وجهد وعرق.

زبيبة : عنتر يا ولدي ! الوطن والقبيلة تعطيهما دون أن تأخذ شيئا.

عنتر : إلى متى ؟

زبيبة : طوال العمر.

عنتر : إذا ماذا أفعل.. حتى تنتبه إلى عبلة.. حدثيني يا أمي.

زبيبة : فكر.. ودبر نفسك.. وأمرك.

شيبوب : وأنا معك.

عنتر : أسكت يا شيبوب.. دعني أفكر [٢٤].

وكما يلاحظ من الحوار السابق أن الأمر لم يزدد إلى غموضا فتعد أن تطالبه الأم بأن يفعل شيئا للقبيلة تعود فتؤكد أن الوطن والقبيلة نعطيهما دون أن نأخذ شيئا طوال العمر. وبرغم الغموض والحيرة التي قد تنتاب المشاهد من جراء هذا الحوار الملغز إلا أنه يضفي حالة من التشويق ويجعلنا نتتبع الأحداث لمعرفة كيف سيحل هذا اللغز.

بعد ذلك يتتابع أمامنا ثلاثة مشاهد يظهر خلالها الخطّاب الثلاثة الطماعين في الفوز بعبلة، لنتعرف على كل منهم بصفاته المختلفة. الربيع الذي يمثل المال، عمارة الذي يمثل الجمال، ضرغام ويمثل قوة العضلات. ويبرز لنا الكاتب في هذا المشهد شخصية عبلة التي عليها أن تختار من بينهم زوجا لها. والكاتب يؤكد من خلال هذا المشهد ذكاء عبلة ورؤيتها الصائبة لأمور من خلال الحجج التي تسوقها عند رفضها لكل واحد منهم يمثل بالنسبة لها جزءا من الصفات التي ترغبها في فارس أحلامها، وكأن الكاتب يريد أن يبرز صورة البطل الحقيقي عنترة الذي يمثل الكل (تحرير القبيلة بالإضافة على فعل المستحيل من أجل الظفر بها).

وبعد هذه المشاهد الثلاثة المتتابعة يطالعنا الراوي.

عم سالم : يا أطفال انتبهوا. جاء الربيع بما له وطمع في عبلة. رفضته عبلة، وجاء عمارة

بجماله فرفضته عبلة، وجاء ضرغام بقوة عضلاته فرفضته عبلة، ولكن عنتر غير هؤلاء[٢٥].

فالكاتب بذلك يريد من الطفل المتلقي أن يعمل عقله فيما يشاهد، وأن يعقد مقارنة، وأن يستكشف بنفسه في أثناء متابعتة للأحداث ما يميز عنتر عن كل هؤلاء.

وتتكشف لنا بطولة عنتر مع تطور الأحداث وتناميها، فيتطور الصراع ليتحول من صراع نفسي للبطل – (معاناة عنترة وإحساسه بالغربة والضياع داخل القبيلة نتيجة المفارقات الكائنة بينه وبين شباب القبيلة المتنافسين على الزواج من عبلة) – إلى صراع خارجي بين قبيلة عنتر والأعداء الذين أسروا كل الشبان والفرسان حتى أنه لم يبق في القبيلة غير العجائز والأطفال. ولفك القيد عنهم

يطلب الأعداء الفدية، وتتمثل في الإتيان بثلاث تفاحات، والإتيان بها هو ما يضمن لعنترة شيئين :

الأول تحرير القبيلة، الثاني : الظفر بعبلة التي تؤكد له بأن " من يحضر التفاحات الثلاث وينقذ الوطن سأتزوجه في الحال " [٢٦]. وهذه العبارة تزيل اللبس والغموض الذي غلف المشهد الذي جمع بين الأم زبيبة وعنترة، عندما قالت له " يجب أن تفعل ما يجعلها تثق بك وتميزك عن الرجال.. يجب أن تفعل شيئا للقبيلة " [٢٧].

لقد أصبحت عبلة بذلك رمز للقبيلة ؛ والدفاع عن القبيلة وتحريرها هو دفاع عن عبلة وكأن الاثنين وجهان لعملة واحدة.

والقصة كما جاءت في السيرة تختلف عما يسوقه لنا المؤلف في أحداث المسرحية. ففي أحداث السيرة وكما استلهمها محمد فريد أبو حديد في رواية للأطفال تحت عنوان " أبو الفوارس عنتر بن شداد " يشارك عنترة في تحرير القبيلة بعد أن يعترف والده ببنوته، ولكن هذا لم يشفع له في الزواج من عبلة ؛ فالزواج من عبلة يتطلب المستحيل وهو أن يقدم لها مهرا لم يقدمه أحد من قبل، وهو عبارة عن ألف من النوق العصافير التي كانت لدى الملك النعمان، ولم تكن في قبائل العرب قبيلة تملكها. ولعل هذا التغيير والتحوير قد لجأ إليه المؤلف حتى يتسنى له إظهار ذلك على خشبة المسرح. فمن المستحيل بالطبع الإتيان بألف ناقة على خشبة المسرح. وعلى الرغم من هذا الاختلاف والتغيير الذي أجراه المؤلف في تناوله للسيرة وأحداثها إلا أنه حافظ في بعض الجزئيات على تلك الأحداث الحيوية العامرة بالحركة والمتعة والتي ساعدت في إبراز صورة البطل عنترة ؛ الذي يحاول من خلال المغامرات الثلاث المليئة بالصراعات أن يظفر بما يريد، والتي تكاد في كل مرة أن تودي بحياته لولا حكمته ونباهته، وذلك بخلاف ما جاء بالسيرة بأنه حاول أن يحصل على " النوق العصافير " عنوة.

وهذا ما يكشف عن لماحية الكاتب " السيد حافظ " حين تجنب ما جاء في سيرة عنترة من الاستيلاء عنوة وبدون وجه حق على بعض ممتلكات الغير وبهذا صنع قيمة تربوية.

ونجد أيضا أن المؤلف بهذا التحوير والتبديل الذي لجأ إليه أراد أن يسوق للأطفال معايير وصفات وقيم مهمة يجب أن تتوافر فيمن يتصفون بالبطولة.

ونجد أولها في التأكيد على قيمة العلم،وضرورة اكتسابه لأنه يعد فريضة على كل إنسان، ولكونه مفتاح الحياة وسبيل الفلاح. ومن أجل تأكيد قيمته جعل المؤلف نجاة البطل عنترة من الموت مقترنا بعمله واستخدامه العقل والحكمة. ولولا ذلك لما استطاع مقاومة الصراع اللامتكافئ بينه وبين مصارعيه. والمؤلف يحاول أن يسلح البطل بهذا السلاح قبل خوض معاركه، فيسوق لنا مشهدا يجمع بين عنترة ورجل عجوز يبيع الحكمة.

عم سالم : تشتري الحكمة برغيف ؟

عنتر : خد يا عم رغيف (يعطيه رغيف).

شيبوب : يا عم أي حكمة تشتريها.. نحن جوعى وطريقنا طويل.

عنتر : هذا رجل خبير بالحكمة. وقد تنفعنا حكمته.

شيبوب : يا عم أين طرق التفاحات الثلاث ؟

عم سالم : أنا أبيع الحكمة يا بني. اسمع مني هذه الحكمة " في السرعة الندامة وفي التأني السلامة ".

عنتر : حكمة جميلة.

شيبوب : عنتر، كفاية حكمة واحدة.

عنتر : خذ رغيفا آخر وأعطني حكمة أخرى.

عم سالم : العلم نور.

عنتر : جميلة أيضا هذه الحكمة !

شيبوب : كفاك حكم وهيا بنا قبل أن يضيع الطعام لهذا الرجل الدجال.

عنتر : انتظر يا أخي.

شيبوب : سأذهب قبل أن توزع كل الخبز الذي لدينا هيا بنا (يبتعد شيبوب).

عنتر : شيبوب – شيبوب.. إلى أين أنت ذاهب ؟

عم سالم : ليس بالطعام وحده يحيا الإنسان.

عنتر : (يجري خلفه وينادي) يا شيبوب.. يا شيبوب [٢٨].

ويقودنا السيد حافظ في المشاهد التالية في رحلة عنتر بن شداد لنعرف كيف استفاد من هذه الحكم الثلاث في التغلب على ما يواجهه من عقبات، وهي مشاهد تقترب كثيرا مما نجده في الحكايات الشعبية وهي مشاهد مليئة بالخيال والإثارة..
ففي رحلته الأولى للحصول على التفاحة الأولى نجد أنفسنا في بلاد الحيات حيث يستخدم فيها عنتر الحكمة الأولى التي ابتاعها من الرجل العجوز (في السرعة الندامة، وفي التأني السلامة)، وفي رحلته الثانية للحصول على التفاحة الثانية نجد أنفسنا في بلاد الملك المهرجان، وحتى ينجح في مهمته يستخدم الحكمة الثانية (العلم نور، والجهل موت). وفي رحلته الثالثة للحصول على التفاحة الثالثة نجد أنفسنا في وادي القرود، والتي يستخدم فيها الحكمة الثالثة وهي (ليس بالطعام وحده يحيا الإنسان). وهكذا استطاع عنترة أن يحضر الدواء ويفوز بالزواج من عبلة [٢٩].
ونود أن نشير هنا قبل أن ننتقل إلى جزئية أخرى في هذا التحليل إلى نقطة من نقاط التلاقي التي حافظ عليها السيد حافظ بين السيرة والمسرحية وهو الرقم (٣): وهو من عناصر البناء الفني في السير والحكايات الشعبية.
فدائما نواجه بثلاث شخصيات، ثلاثة أحداث، ثلاث مهمات ويشير عبد التواب يوسف إلى أن السبب يكمن في أن الرقم (٣) هو الأساس في الرابطة العائلية، إنه الأب والأم والطفل. الصغير حين يسمع قصته يتعاطف مع الطفل وقد يتوحد معه، بحثا عن المغامرة وجريا وراء الأمان والاطمئنان [٣٠]. كما أن التكرار يشعر الصغار والكبار بشيء من الارتياح خلال رواية الأحداث.. (الخطيب الأول) – (الخطيب الثاني) – (الخطيب الثالث)، التفاحات الثلاث، الحكم الثلاث، المغامرات الثلاث. " إن التكرار يدعم المعاني، ويمكننا من الإحساس ويخفف من التوتر الداخلي، ويشعرنا بشيء من الأمان لقدراتنا على التنبؤ بما سيحدث عندما نجد أنفسنا قد أحسنا الاستنتاج " [٣١].
ومن خلال التحليل السابق لمسرحية " عنترة بن شداد للسيد حافظ نلاحظ أن المؤلف حاول في سياق هذا العمل أن يبرز بعض العناصر المميزة للبطل في السيرة الشعبية والتي نجملها في النقاط الآتية :

التفوق الجسماني والبراعة في فنون القتال و الفروسية.

القدرات الذهنية.

الاكتمال الخلقي.

الانتصار.

البطل مضطهدا اجتماعيا.

البطل يحظى بالمساندة الإلهية.

وسنحاول أن نتناول كل عنصر من هذه العناصر لنرى كيف استطاع المؤلف أن يبرزها في ثنايا العمل المسرحي.

١ – التفوق الجسماني والبراعة في فنون القتال :

من الملاحظ أن معظم أبطال السير يتمتعون بقدرات بدنية هائلة، وهم في العموم يتميزون بمهارات فائقة في فنون القتال والفروسية، وتروي السيرة كيف استطاع عنترة أن يصارع أسدا وينتصر عليه، ويأتي وصف السيرة لهذه الواقعة معبرا عن قدرة عنترة الهائلة وشجاعته النادرة [٣٢]. وبراعة عنترة في فنون الفروسية والقتال تبرز في المسرحية في عدد من المواقف أولها في مملكة الحيات عندما تطلب منه الحية الخيرة مساعدتها للتخلص من الحية الشريرة. ولكن الكاتب يريد أن يبين للمتلقي الطفل أن الفروسية والقتال الحق يجب أن يكونا مقترنين بحسن التدبير والتأني تحقيقا للحكمة القائلة " في التأني السلامة وفي العجلة الندامة ".

٢ – القدرات الذهنية :

يتمتع البطل الشعبي بقدرات ذهنية فائقة تمكنه من قيادة الجيوش، وتمكنه أيضا من التغلب على أعدائه بالحيل والألاعيب الغريبة المبتكرة، والتي تنم عن ذكاء نادر الوجود، وهذا ما حاول السيد حافظ أن يبرزه في هذا العمل المسرحي في أكثر من موضع، ولعل أبرزها استخدام عنترة لذكائه في التغلب على الحية الشريرة وقدرته الذهنية وذكائه في الاستفادة من النصائح والحكم التي تلقاها من الرجل العجوز، حيث قام بتطبيقها في مغامراته الثلاث من أجل الحصول على التفاحات الذهبية.

٣ – عروبة البطل :

البطل في السير الشعبية ينتمي إلى أصل عربي وأرومة عربية شريفة،فهو لابد أن يولد من أبوين ينتميان إلى نسب عربي، وتهتم السيرة بإثبات هذا النسب، ذلك أن عروبة البطل وصدق نسبه هي أهم ما يميز هذا البطل [٣٣]. فالبطل الشعبي يشخص الذات العربية ويمثلها، ولذلك آثر الكاتب أن يؤكد على عروبة البطل منذ البداية وفي أكثر من موضع.

٤ – الاكتمال الخلقي :

البطل الشعبي لا يلحقه عيب أو خطأ فليس في هذا البطل عيب يخل بالشرف أو بالفضيلة، وكل العيوب التي لحقت به ليست نابعة من ذاته بل من الخارج ؛ من المجتمع ومن مفاهيم اجتماعية تجعل من الرجل الشريف عبدا أو خادما أو تابعا لسبب خارج عن طبيعته الفاضلة [٣٤]. وهو كما يظهر في السيرة يبرزه أيضا السيد حافظ في المسرحية ويؤكد على أن كل ما يعيب عنتر هو لونه الأسود وليس أي سبب آخر، وهو السبب الذي يجعل والده يتنكر له ولا يعترف ببنوته.

٥ – الانتصار :

البطل الشعبي لا يعرف الهزيمة، إنه يعرف معنى الألم، ويذوق مرارة الحرمان في أشد صوره قسوة، ولكنه دءوب مصمم، مغامر، لا ينفذ له صبر [٣٥]. فالبطل في السيرة لا يتنازل عن أهدافه، ولا يتراجع عن خوض الصراع مهما كانت ضراوته ومهما كانت العواقب، وهو يبذل في هذا السبيل كل الجهد اللازم، وقد تعترضه بعض الهزائم والإحباطات لكنه يتجاوزها كي يحقق النصر في النهاية. وهذا ما حاول أن يؤكد عليه ويبرزه السيد حافظ في المسرحية، وكما يظهر في المغامرات الثلاث التي قام بها عنترة واستطاع في النهاية أن يحقق النصر رغم كل المعوقات والعقبات التي صادفته. ويقول د. عبد الحميد يونس " إن البطل الشعبي في السير يختلف عن البطل التراجيدي في أنه لا يتعقبه خطأ وقع فيه أو قام به، ولا يأخذ في مصارعة القدر، لذلك تختلف النهاية لكل منهما، فبطل الملحمة والسيرة ينتصر، والبطل التراجيدي ينهزم " [٣٦].

٦ – البطل مضطهدا اجتماعيا :

يتمتع البطل في معظم السير الشعبية بمميزات ومؤهلات خاصة، ولكنه في الوقت نفسه يرزح تحت وطأة مجتمع جائر يسلبه حريته أو يقلل من شأنه ويضطهده، ومن هنا تنشأ فكرة تحفيز البطل لخلق صراع مع القوى الاجتماعية المعادية فيه حيث يرتبط هذا التحفيز بقضية ذاتية، تعكس رغبة البطل في التحرر وتأكيد الذات، ويرتهن تحقيق هذه القضية الذاتية بتغير بعض الموضوعات الاجتماعية الجائرة، وتبني البطل لأهداف الجماعة، من هنا تظهر النزعة الإصلاحية في نضاله، حيث يصبح سعي البطل لخلاصه الفردي متوافقا مع تحقيق حلم الجموع العريضة بالخاص والتحرر، ومن ثم تتخلص هذه القضية من طابعها الذاتي والفردي، وتتحول إلى قضية عامة وكلية [٣٧].

وعلى سبيل المثال فإن قضية القبول الاجتماعي هي العنصر الفعال في تحفيز البطل في سيرة عنترة، وهي القضية التي حاول السيد حافظ إبرازها والتأكيد عليها في المسرحية، فبرغم تميز عنترة من ناحية النسب، وفي فنون القتال والفروسية، فإنه ينتمي إلى طبقة العبيد، وذلك بسبب لونه الأسود، ووصمة العبودية والرق التي لحقت بأمه عقب سبيها، ولهذا فإن أباه ينكره ويرفض الاعتراف ببنوته، كما أن مشاعره تجاه عبلة ابنة عمه لا تجد قبولا لدى الجماعة. ففي سيرة عنترة تأخذ قضية القبول الاجتماعي طابعا فرديا وذاتيا، ويسعى عنترة لتأكيد وضعه الاجتماعي عن طريق تميزه في فنون القتال والفروسية، ودفاعه عن هذه الجماعة التي تضطهده، ولهذا فإن انتصاراته وبطولاته قد دفع بالجماعة إلى الاعتراف به والإيمان بتميزه، الأمر الذي أدى في النهاية إلى قبوله اجتماعيا. يقول عبد الحميد يونس عن عنترة " أن لونه الأسود ظل كحاجز بينه وبين الآخرين، بل ظل كعلامة تعبر عن أصل مختلف، ولابد لمثله أن يحدث عملا خارقا يرغم به المجتمع لا على الاعتراف بمساواته، ولكن بامتيازه" [٣٨]، وقد استطاع كما رأينا ذلك من خلال أحداث المسرحية أن يحقق النصر.

٧ – البطل يحظى بالمساندة الإلهية :

يحظى البطل في السيرة بالمساندة الإلهية والقوى العلوية، حيث تناصره السماء، وتبارك جهاده من أجل تحقيق غاياته النبيلة والسامية، وفي إطار حركة البطل

داخل السيرة الشعبية تتضامن السماء مع كفاحه ونضاله، فهو كما يشير شكري عياد " رجلها الذي يعمل لخدمة رسالتها ونشرها بين قومه، وإرساء قيم الخير التي تفرضها بين أفراد جماعته ووطنه، وتقر به هذه الرسالة ذات الصفة النفعية للجماعة من البطل الأسطوري الجمعي، والذي يأتي تعبير عن الجماعة أو عن وظيفة اجتماعية "[٣٩]. كما يحظى البطل بمآزرة الأولياء والصالحين، وتظهر كرامات الأولياء في أوقات كثيرة كي تؤازر البطل وتسانده في الأوقات العصيبة. ويظهر هذا جليا واضحا في سياق المسرحية عند ظهور الرجل العجوز الذي ساق إلى عنتر الحكم الثلاث مقابل الخبز الذي أخذه منه. تشير نبيلة إبراهيم إلى أن التعبير عن مساندة القوى الغيبية للبطل نابعة من إحساس الإنسان الشعبي بوحدة الوجود، وذلك أن الإنسان الشعبي لا يعيش الحياة كما يفعل الإنسان المعاصر بوصفها جزئيات منفصلة، بل لأنه يعيشها بوصفها وحدة واحدة[٤٠].

ثانيا : البطل المساعد :

في إطار حركة الصراع ما بين البطل والقوى المعادية، تظهر العديد من الشخصيات المساعدة التي تقف إلى جانب البطل وتسانده في كفاحه ضد قوى الشر.

يقول أحمد علي مرسي أن " معظم هذه الشخصيات المساعدة من إبداع الخيال الشعبي، حيث تضيف روايات السيرة من الشخصيات ما لم يعرفه التاريخ، وتجعل لها من الأدوار ذات الأهمية ما يؤثر في سير الأحداث [٤١].

ووجود البطل المساعد هو تقليد متبع في كل السير الشعبية، وتجد مثالا له في سيرة عنترة أخاه شيبوب. يرى كمال الدين حسين " أن العلاقة بين البطل والبطل المساعد تبدأ في أغلب الأحيان في مرحلة التكوين لكليهما. ويتم تكوينهما البطل والبطل المساعد – معا في ظروف تجعل التجاوب الذي ستشهده في باقي السيرة طبيعيا ومفهوما " [٤٢]. و تتمتع شخصية البطل المساعد بمقومات خاصة ومواهب فريدة، فهذه الشخصية الجانبية تمثل في الحقيقة الجانب الذي يعتمد على ذكائه ومهارته في البطولة، في الوقت الذي يمثل فيه البطل القوة الجسدية والمهارات العسكرية، فكأن البطل مع هذه الشخصية الجانبية يكونان معا صورة متكاملة لمعنى البطولة ومقوماتها، القوة والجدية في جانب والحيلة والسخرية

في جانب آخر، وهما معا يكونان كلا متكاملا بكل هذه المواهب المتضافرة على أعداء البطل [٤٣].

وفي سيرة عنترة نجد شخصية شيبوب، وقد كان رفيقا لعنترة بحكم الأخوة والصداقة ولكن السيد حافظ لم يظهر هذه الشخصية بأي مظهر من مظاهر التفرد، ولم يؤكد على ذكائها ومهارتها في البطولة، ولكنه ركز على الجانب الكوميدي في هذه الشخصية، فشخصية البطل المساعد كما يشير فاروق خورشيد هي " شخصيات كوميدية قادرة على توليد الفكاهة وخلق المواقف الضاحكة والسخرية بأعداء البطل، وقد تنبع هذه الكوميديا من الشخصية ذاتها بحكم تكوينها الذي يثير الضحك كشخصية شيبوب [٤٤]. ونلاحظ من خلال المسرحية العديد من المواقف الكوميدية التي يفجرها شيبوب.

وهذه الشخصيات كما يشير محمد حافظ دياب ما هي إلا " نماذج بشرية يصارع وتهزم ويتولاها الضعف البشري، وهو ما يعمل على الاقتراب بالسيرة من المنطق الإنساني"[٤٥].

<u>الإطار الفكري للمسرحية :</u>

يحاول الكاتب من خلال هذه المسرحية أن يطرح عدد من القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية؛ فالمسرحية عبارة عن خطاب متنوع الأبعاد والدلالات.

فهناك البعد الاجتماعي والثقافي المتمثل في الاعتراف الضمني بصدمة الحداثة والثقافة الغربية المعاصرة التي أدت إلى طمس معالم الحضارة العربية بشتى الوسائل، وهو ما يهدد الثقافة والتراث العربي، وينبه المسئولين والقائمين على ثقافة الطفل بضرورة التصدي لهذه الثقافة الدخيلة التي لا تعبر عن حضارتنا، فالكاتب يحاول أن يعكس واقع الحياة المعاصرة للأطفال.

كما أن الكاتب يضمن المسرحية خطابا تربويا يهدف إلى ترسيخ الأخلاق الحميدة لأنها أساس المجتمع الفاضل مثل الصدق والعدل والأمانة والصبر والإرادة القوية والشجاعة.

ويطرح أيضا خطابا سياسيا يستمد قوته من الأحداث التي تحمل معاني ودلالات التحرير و الانعتاق من الأسر، و يتضح ذلك من بعض المفردات التي تفيد هذه

المعاني مثل (حارب – قاتل – يحرر الوطن – يحررنا جميعا – السيف – ننقذ الوطن – الأعداء).

كما يتضح من سياق المسرحية محاولة المؤلف حث الطفل على ضرورة المطالبة بالحرية للنفس وللوطن – كما فعل عنتر – وفي ذلك إشارة على أن الطفل في نظره مستعبد ثقافيا وحضاريا واجتماعيا، وعليه أن يفك قيد الأسر ويتحرر من هذه التبعية.

كما تزخر المسرحية بالعديد من القيم الوطنية والأخلاقية، والنصائح الثمينة التي يوجهها المؤلف إلى الطفل كقيمة العلم والعمل، بالإضافة لما سبق فإن المؤلف يهدف بهذا العمل إلى تحقيق التواصل بين الطفل العربي وبين تراثه والتعريف به.

الصراع :

الصراع في هذه المسرحية ينقسم إلى :

١ – صراع داخلي. ٢ – صراع خارجي.

١- الصراع الداخلي :

يصور المؤلف منذ البداية الصراع النفسي للبطل " عنترة " وإحساسه بالغربة والضياع داخل قبيلته بسبب عدم الاعتراف ببنوته من قبل أبيه ؛ إلى جانب المفارقات الكائنة بينه وبين شباب القبيلة المتنافسين على الزواج من عبلة، فصراع البطل هو صراع داخلي بسبب الظلم الذي يعانيه داخل مجتمعه الذي لا يعتمد إلا على القوة والعنصرية. وفي سبيل تجاوز هذا الوضع، فإن عنتر يعرض نفسه للعديد من المخاطر والصعاب من أجل التحرر و الانعتاق من العبودية، كما يظهر لنا هذا الصراع النفسي عندما يعرض نفسه للجوع والضياع ببيعه للخبز الذي كان معه من أجل شراء الحكم التي استفاد منها في رحلته.

٢- الصراع الخارجي :

يتحول الصراع من صراع داخلي إلى صراع خارجي بين قبيلة عنترة والأعداء الذين أسروا كل الشباب والفرسان حتى إنه لم يبق في القبيلة غير العجائز والأطفال ؛ ولفك القيد عنهم يطلب الأعداء الفدية، التي يرحل عنترة للبحث عنها، ويعيش مغامرات مليئة بالصراعات وتحول المسرحية بالصراعات المتعددة التي

تعكس الواقع العربي بشكل واضح. فنجد على سبيل المثال الصراع الثقافي بين ما هو عربي محض، وبين ما هو غربي ودخيل – كما أوضحنا في تحليلنا للنص – والذي نستدل عليه بارتباط الأطفال بالثقافة الأجنبية، في الوقت الذي يرغب فيه الآباء تعريف الأطفال بتراثهم.

ونتوقف عند نقطة مهمة ؛ وهي أن الصراع بين الشخصيات في المسرحية لم يكن صراعا متكافئا. وقد كان الانتصار– انتصار البطل عنترة في كل معركة من المعارك التي خاضها نتيجة لاستخدامه لقيم العقل و الحكمة، وهو ما أراد المؤلف أن يؤكد عليه و يبرزه للأطفال.

– اللغة في المسرحية :

اعتمد الكاتب في هذه المسرحية على اللغة النثرية التي تتميز بالتقرير و الوضوح و المباشرة، وهي لغة تتميز بالبساطة و السهولة، وهذا يرجع لإدراك الكاتب أن هذا العمل موجه لأطفال، وذلك يتطلب نوعا من الأداء اللغوي الذي يتميز بالتكثيف والوضوح.

عم سالم : هذه زبيبة أم عنتر. عبدة سمراء جميلة. من أجمل النساء السمراوات طيبة – حنونة عبدة شداد. وأم عنتر – شيبوب أخو عنتر من أمه – مات وبعدها أصبحت زبيبة عبدة شداد و أنجبت عنتر. والآن يا أطفال. عنتر و شيبوب أخوان صديقان عزيزان. ودعونا نكمل الحكاية يا أطفال [٤٦].

فلغة المسرحية تبتعد عن المنطق اللغوي للسيرة الشعبية الذي يعتمد على عناصر الزخرفة اللغوية والمحسنات البديعية.

" وثب الحارس بن عبادة في عاجل الحال وركب ظهر مهر أدهم كأنه الليث القشعم، وكان هذا المهر يشبه لون الظلام أو كأنه قطعة من الغمام، وكانت أم هذا المهر يقال لها نعامة، وكانت تضرب بها الأمثال في أرض تهامة ويفتخر بها أهل اليمامة " [٤٧].

وفيما يخص لغة الحوار الذي يعتبر الوسيلة الوحيدة للتواصل بين الشخصيات وإبراز الصراع الدائر بينها، نلاحظ أن المسرحية تعتمد على الحوار المعبر عن الحالات الشعورية التي تعيشها كل شخصية. كما يلاحظ على الحوار قصره،

واستخدام المؤلف لأساليب النداء والاستفهام بالإضافة إلى الأمر والنهي والتعجب.

عنتر : ما هذا... حية !

الحية : من أنت يا إنسان ؟

عنتر : حية تتكلم !

الحية : تكلم من أنت ؟

عنتر : أنا عنتر بن شداد.

الحية : ولماذا أتيت ؟

عنتر : أبحث عن التفاحات الذهبية.. ثلاث تفاحات ذهبية [٤٨].

مسرحية أبو زيد الهلالي [٤٩] :

يستند السيد حافظ في هذه المسرحية إلى السيرة الهلالية، ويستوحي فكرته المحورية منها، ويعنونها باسم أحد أبطالها البارزين وهو أبو زيد الهلالي، والسيرة الهلالية هي واحدة من السير الشعبية العربية التي ارتبطت بشبه الجزيرة العربية [٥٠].

يحاول السيد حافظ في هذه المسرحية كما فعل في مسرحيته السابقة " عنتر بن شداد " أن يقدم لعالم الأطفال نموذج من نماذج البطولة التي يزخر بها الأدب الشعبي، ويتمثل هذا في شخصية " أبو زيد الهلالي " ؛ كما يحاول أن يقدم للأطفال بعض المفاهيم ويؤكد على بعض القيم الإيجابية، والتي سنحاول أن نوضحها من خلال تحليلنا لهذا العمل.

<u>أولا : موضوع المسرحية :</u>

تتكون مسرحية " أبي زيد الهلالي " من فصلين :

في الفصل الأول يطالعنا حصان أبي زيد الهلالي، وهو يقوم هنا مقام الراوي ليقص علينا حكاية من حكايات الهلالي. وها نحن في شبه الجزيرة العربية حيث القحط والجفاف والجوع يلم بسكان شبه الجزيرة ؛ فيجتمع كل من الأمير أبو زيد الهلالي بالملك حسن بن حسان والأمير دياب بن غانم ليتشاوروا حول البقاء في أرضهم أم يرحلون منها إلى تونس الخضراء.

وفي أثناء هذا الاجتماع ينتقل بنا المؤلف إلى مشهد آخر نتعرف من خلاله على الحالة التي يعيشها أهل الجزيرة من جوع وفقر، فها نحن أمام خيمة الأمير مفرج بن نصير حيث لا يوجد مال أو طعام. يخرج أبي زيد ودياب في ملابس تنكرية لمعرفة رأي أمراء العرب في الترحال، ويذهبون في بادئ الأمر إلى خيمة الأمير مفرج بن نصير كضيفين أتا من بلاد بعيدة. يبحث الأمير مفرج عن طعام أو شراب لإكرام الضيفين فلا يجد، فتشير عليه زوجته بأن يبيع ابنته الثريا ليأكل بثمنها الضيفان ؛ وفي مشهد يشبه الحلم يتخيل الأمير مفرج هذا الموقف حيث لا يجد من يشتري ابنته، فيذهب بها إلى الملك حسن بن حسان الذي يتعجب من فعله، ويعطيه كيلين من القمح وعنزة وفرسه كي يكرم ضيوفه دون أن يبيع ابنته.

يفيق الأمير مفرج من حلمه وخيالاته ليصرح للضيفين بالحقيقة، وبأن ليس لديه ما يقدمه لهم سوى نفسه ؛ وهنا يكشف له أبو زيد حقيقة الأمر،فيقرر مفرج السفر معهم. ثم ننتقل بعد ذلك إلى بلاد الأمير مغامس الذي يتأهب للزواج من ابنه عمه " شاه الريم "، لكن يحدث ما يعكر إتمام هذا الزواج حيث يحضر الأمير نبهان عدوهم الذي يقوم بمساومة الملك أبو الوجود والد الأمير " شاه الريم " على الزواج منها بدلا من الأمير مغامس و إلا سيعلن الحرب بين القبيلتين، ومع رفض الملك أبو الوجود وابنته " شاه الريم " تنشب الحرب، فيموت أبو الوجود ويصاب الملك عامر.

وعندما يقرر الأمير مغامس الخروج للقاء العدو يتطوع حارسه " سعيد "، وهو أحد الفرسان الشجعان بالخروج لقتل نبهان ؛ وبالفعل ينجز المهمة التي خرج لأجلها، فيقرر الملك عامر أن ينصبه ملكا على البلاد لمدة عام، حتى يبلغ ابنه الأمير مغامس السن القانونية التي تؤهله لاعتلاء العرش. وعندما يموت الملك عامر، تظهر شخصية " سعيد " الحقيقية حيث يطالعنا بخبايا نفسه، و مطامعه القديمة باعتلاء العرش ورغبته في أن يصبح الحاكم الفعلي للبلاد. وحتى يتحقق له ما يريد يأمر بنفي الملك مغامس وأمه في قصر بعيد، ويأمر جميع الأمراء و الأبطال والفرسان بعدم احترامه ؛ كما يقرر الزواج من الأميرة شاه الريم عنوة، ولكنه يرتاب عندما يستشير الساحر في أمر زواجه الذي يصرح له بأن هذه

الزيجة لن تكتمل بسبب حضور أبي زيد و دياب.
وفي الفصل الثاني يصل كل من أبي زيد ودياب فيتم القبض عليهما، ولكنهما يحاولان إقناع سعيد بأنهما ليسا سوى " سالم و سلمان " الشاعران، ولكن سعيد لا يصدقهما. وفي هذه اللحظة تحضر أم مغامس مطالبة بحق ابنها في العرش الذي اغتصبه سعيد، فلا يكون من أبي زيد ودياب إلا أن يوافقا سعيد على كل ما يقول كما ينصحه أبو زيد بقتلها ؛ وهنا يتأكد سعيد أنهما لا يكذبان، فيأمر بفك القيود عنهما، وتركهما يتجولان بحرية كما يشاءان.
ويلتقي أبو زيد ودياب بالأميرة شاه الريم أثناء تجوالهما، ويطلبان منها أن تبعث برسالة للأمير مغامس تطلب منه فيهما أن يجهز مائة صندوق كبير في الحال، بالإضافة إلى تجهيز الفرسان الشجعان بالسيوف والدروع، وتقدم الملكة بمساندة ابنها مغامس بالمال لتجهيز المطلوب، ويأمر سعيد الذي يستعد للاحتفال بزفافه كل من يأتي إلى القصر أن يترك سيفه بالخارج، وعندما يعلم أبو زيد بذلك يطلب من الأميرة شاه الريم أن ترسل لمغامس بإحضار منوم كي يضعه للحراس في الشراب، وبالفعل تنجح الخدعة التي دبرها أبو زيد ودياب حيث ينام جميع الحراس، وتدخل الصناديق والجمل الخشبي الذي أعده مغامس، ويتم الاستيلاء على القصر ومحاصرة سعيد.

<u>أسلوب السيد حافظ في تناوله للسيرة الهلالية :</u>

اعتمد السيد حافظ على تطويع التراث الشعبي المتمثل في السيرة الهلالية خدمة للنص المسرحي، وارتكز في ذلك على عنصر البطولة متمثلا في شخصية " أبي زيد الهلالي ". فالأبطال في السيرة الهلالية هم فحول من الفرسان ؛ بمعنى أن الأسس الرئيسية لهذه السيرة هي " الفروسية ".
وقد كان الفرس عنصرا أساسيا له دوره الفعال في سير الأحداث في السير الشعبية والسيرة الهلالية على وجه الخصوص، " فالخيل هي أكثر ما اعتز به العرب وما أكثر ما نسجوا حولها من أساطير وحكايات، وساوى العرب في هذا كل الشعوب التي عرفت الفروسية، وعاشت شاكية السلاح فامتلأ أدبها الشعبي وامتلأت أساطيرها بصور الخيل و أنواعها وفضائلها " [٥١]. ويبرز لنا المؤلف

أهمية الفرس في سيرة أبي زيد الهلالي من خلال المشهد الافتتاحي للمسرحية :

الحصان : أنا حصان أبي زيد الهلالي.. في الحكاية القديمة كانت فرسة أما في حكايتنا هذه حصان.. أنا الحصان الذي عاش مع أبي زيد الهلالي الحروب الكبيرة والحكايات الكثيرة أحداث كثيرة وكبيرة.. ولكنني الليلة يا أولادي الأعزاء سأحكي لكم حكاية واحدة وربما حكايتين من هذه الحكايات كان يا ما كان.. في جزيرة العرب [٥٢].

ويوضح لنا هذا الاستهلال المكانة التي كان يحتلها الفرس في العصور القديمة. كما يستعيض المؤلف هنا بالحصان ليحل محل الراوي في السيرة الشعبية، حيث ترد على لسانه حكايات أبي زيد الهلالي، وهو استهلال طيب من المؤلف، لأنه يجذب انتباه الطفل ويشده لمتابعة أحداث المسرحية.. كما يؤكد لنا أن الفرس كان رفيق وأنيس أبي زيد في جميع معاركه وحكاياته ومغامراته.

كما يعد استخدام الحيوان والمتمثل هنا في الحصان، وكما سنرى فيما بعد – الكلب مزيون – كرواة للأحداث عنصرا من عناصر الفرجة الشعبية، وهي من الشخصيات التي يعدها د. أبو الحسن سلام، " شخصيات تثير الدهشة وتعد مثارا للفرجة. فإن ما يصدر عنهم من قول أو فعل فيه ما يثيرنا ويمتعنا أو يفرج عنا ويدعونا للتأمل [٥٣] ".

وفي البداية يصور الكاتب للطفل العربي حال شبه الجزيرة العربية في تلك الفترة، التي كانت تعاني من الجوع والفقر والحاجة ؛ وقد جاء ذلك على لسان المجموعة، وهم سكان الجزيرة العربية للملك حسن بن حسان حاكم قبائل بني هلال في شكل استعراض غنائي يشارك فيه معهم الحصان.

وهدف الكاتب إبراز حالة العرب آنذاك فيجعل الطفل يقارن بين حياته الحاضرة وما توفر له من أسباب الراحة والعيش في استقرار ورفاهية، ونعم الله التي أنعمها عليه في مجتمع متطور بفضل التقدم التكنولوجي العلمي بصفة عامة وبين الحياة السابقة القاسية.

كما يبرز الكاتب للأطفال صفة من الصفات التي يتحلى بها العربي رغم الفقر المدقع، وهي صفة الكرم التي يظل محافظا عليها ومتمسكا بها حتى ضرب به

الأمثال في الكرم وحسن الضيافة إلى درجة التفكير في بيع ابنته من أجل الإتيان بالطعام لإكرام الضيوف، كما ورد في مشهد من مشاهد المسرحية صاغه المؤلف ليعبر به عما يدور في عقل الأمير " مفرج بن نصير "، حيث تنصحه زوجته ببيع ابنته ليأتي بالمال أو الطعام إكراما للضيوف.

بهي : ماذا ستفعل ؟

مفرج : هل لديك شيء نبيعه ؟

بهي : لا يوجد أي شيء يباع إلا أنا وأنت والثريا.

مفرج : الثريا (وكأن فكرة جاءت إليه).

بهي: الثريا (تؤكد الفكرة) اسمع يا معرج. بع ابنتك الثريا وبثمنها يأكل الضيوف.

مفرج : (يحدث نفسه) الثريا ابنتي الوحيدة. ابنتي العزيزة كيف أبيعها وهذان الضيفان إذا خرجا من بيتي دون طعام ستكون فضيحة أمام العربان. الأمير مفرج بن نصير يأتيه الضيوف جوعى ويخرجون جوعى. يا فضيحتي يا إلهي ماذا أفعل ؟ أأبيع ابنتي ؟

(يحلم مع إضاءة خضراء تغطي المسرح وقد شاهد ما قد يحدث).

بهي : ماذا قلت ؟

مفرج : هذا رأي صواب.. نعم الرأي.. قومي وأصلحي شأنها وألبسيها أفضل الثياب حتى أبحث في البيوت في كل قبيلة. أبحث عن مشتر لها [٥٤].

ويتبين لنا من خلال قراءتنا للنص المسرحي أن المؤلف يريد أن يبين للطفل أن الشر يبحث دائما عن الفرصة لكي يسطو على الخير والحق ؛ وإذا لم يواجه هذا الشر بالصمود والتحدي يظل هو السائد والمتسلط. والشر في المسرحية يمثله " سعيد " الذي قام باستغلال الظروف وموت الملك إثر جراح قوية أصابته في الحرب لينتزع الحكم من الأمير الشاب " مغامس " غصبا، وبدأ في ممارسة جبروته وسطوته لأنه لم يجد من يواجهه بحزم وقوة.

سعيد : (يحدث نفسه) إيه.. هذا ما كنت أحلم به. الكرسي. العرش. إني حررت نفسي بقوتي.. بسلاحي.. وها قد انتصرت على

نبهان وحصلت على كرسي العرش وأصبحت ملكا وسأقبض على كل شيء بيد من حديد وسأقتل كل من يقف أمامي حتى ولو كان مغامسا وأمه العجوز.. يا حارس..

الحارس : أمر مولاي.

سعيد : ينتقل الأمير مغامس إلى قصر الحمام.

الحارس : هذا القصر بعيد.

سعيد : ومعه أمه.

الحارس : وهذا القصر ؟

سعيد : يصبح لي [٥٥].

لكن الأمير مغامس رغم قلة تجاربه لا يريد الاستسلام للظلم ولسيطرة سعيد بل يؤكد للأميرة شاه الريم رغبته في الصمود والاستماتة والتمسك بالأمل، ولن يأتي ذلك إلا بحمل السلاح، وهذا ما يظهر جليا في الحوار التالي :

شاه الريم : يا مغامس.. يا بن عمي.

مغامس : يا ابنه عمي.

شاه الريم : هيا بنا نترك هذه البلاد ونهرب.

مغامس : نترك بلادنا ؟ لمن لسعيد ؟

شاه الريم : إنه لئيم وناكر للجميل.

مغامس: لا يا ابنة عمي لا نترك أرضنا للغريب.. لا نتركها.. بل نقف ونحارب[٥٦].

ولكن رغم هذا الموقف الصريح للأمير مغامس إلا أنه يبدو لنا في كثير من الأحيان متذبذبا، فتارة يبدو قوي العزيمة وصلب الإرادة وتارة ضعيفا خائفا ينتظر المهدي المنتظر " أبو زيد الهلالي " معولا على نبوءة الساحرة، وفي هذا تأكيد على اعتقاده بالسحر والخرافة مبتعدا عن الواقع، وما يتطلبه من مواجهة حقيقية وعاجلة. يشير فاروق خورشيد إلى أن العرب قد عرفوا الكهانة ويضيف أن الأصل في كلمة الكهانة التكهن بالشيء والتنبؤ به [٥٧]. وعندما دخل الإسلام

فقد حرمت الكهانة. ويريد الكاتب أن يؤكد للأطفال عدم الاعتماد على الخرافات من خلال شخصية الأم التي تزود مغامس ببعض من تجاربها، فتدفعه إلى الاعتماد على الله أولا ثم الاعتماد على نفسه واكتساب حقوقه أيضا بنفسه، وتنبهه إلى أن القوة الحقيقية هي الشعب، لهذا لابد من اكتساب الشعب في صفه وهذا ما يظهر في الحوار التالي:

مغامس : (يدخل) أمي.. أمي..

الأم : مغامس.. ماذا حدث ؟

مغامس : جاء الفرج.

الأم : من أين يجيء والأميرة شاه الريم ستتزوج من سعيد ؟

مغامس : ظهر أبو زيد الهلالي.

الأم : أبو زيد الهلالي ؟

مغامس : من دلني الساحر عنه.. جاء.

الأم : وماذا سيفعل ؟

مغامس : سيحررنا من الملعون سعيد.

الأم : وأنت تنتظر من يحررك يا أمير يا بن الأمير. أين شجاعتك أين ؟

مغامس : يا أمي.. كيف تقولين إني جبان ؟

الأم : أنت قلت هذا بأنك تنتظر أبا زيد.

مغامس : أبو زيد سيكون عونا لي.. والنبوءة قالها الساحر.

الأم : لا تصدق كلام الساحر واعتمد على الله ثم على نفسك.

مغامس : ليس معي رجال ولا أعوان.

الأم : معك الله.. معك الحق.. معك عزيمتك وشبابك.. معك شعبك.. معك أهلك.. معك العرب الشرفاء.

مغامس : لكن.

الأم : هل سننتظر أبا زيد الهلالي ليحل لك مشاكلك ؟

مغامس : ليساعدني.

تحرك يا أمير قبل أن تضيع شاه الريم وتضيع الإمارة.

ونلاحظ مما سبق أنه على الرغم من أن استشارة السحرة والعرافين في العصور القديمة كان معمول به وكانوا يعتقدون في نبوءاتهم، فالباحث يرى أن المؤلف قد حالفه التوفيق في هذا المشهد الذي حاول أن يدحض هذه الفكرة، وكما جاء على لسان الأم في نصيحتها لابنها "لا تصدق كلام الساحر واعتمد على نفسك، وكأن لسان حالها يقول "كذب المنجمون ولو صدقوا". فهي تريد أن تقوي بداخله النزعة الإيمانية بالخالق سبحانه وتعالى؛ والاعتماد عليه وحده.

ومن خلال تناول المؤلف لسيرة " عنترة : نستخلص بعض الأهداف التربوية التي أراد أن يؤكد عليها لدى الأطفال، وتتلخص في النقاط الآتية:

١. تعريف الأطفال بأبطال التاريخ العربي قبل معرفتهم بأبطال الحكايات الأجنبية مثل سباستيان وريمي وجونكر.
٢. حث الأطفال على طاعة الوالدين.
٣. العمل على التضحية في سبيل الوطن مهما كانت الظروف، ومهما كان الوطن لا يعطينا مانريد.
٤. نسيان الخلافات فيما بيننا وقت الشدة، والاتجاه نحو الهدف الإنساني الأعلى.
٥. التأكيد على أن الرجولة تقاس بالأعمال وليس بالمال أو الجمال أو بقوة العضلات.
٦. الابتعاد عن الطمع.
٧. حرية المرأة في إبداء الرأي وخاصة في اختيار شريك الحياة.
٨. التأكيد على قيمة العلم ؛ فالعلم نور.

<u>الصراع في المسرحية :</u>

الصراع في هذه المسرحية يدور حول عدد من المحاور. المحور الأول هو صراع الجماعة ممثلة في أبي زيد ودياب من أجل البقاء. كما أن هناك عدد من المحاور الفرعية التي تعوق حركة الصراع الرئيسي في المسرحية مثل صراع مغامس من أجل استرداد العرش، والذي ينساق أبو زيد ودياب معه طوال الفصل الثاني لمساعدته من أجل الحصول على هذا الحق. فتنتهي أحداث المسرحية دون أن نعرف مصير الجماعة التي تركها أبو زيد ودياب ورحلا إلى هذه البلاد. فلابد أن

يتساءل الطفل لماذا كان الرحيل هل هو من أجل خلاص شعبهم من المحنة التي يمرون بها أم من أجل الدخول في مغامرات من أجل تخليص شعب آخر مما يعانيه.

اللغة والحوار :

يستبدل الكاتب في هذه المسرحية اللغة الشعرية للسيرة الهلالية باللغة النثرية البسيطة كما فعل من قبل في عنتر بن شداد، فاللغة تميزت بالبساطة وسهولة المفردات المستخدمة والتي تتناسب مع المستوى العقلي للأطفال. فلغة الحوار خالية من التعقيد والابتذال. إلى جانب قصر العبارات، وتميزها بالإيقاع الموصول بالموضوع، وبناؤها على جمل متكاملة.

فجمل الحوار تأخذ شكل العبارة في كلمة واحدة ثم تتدرج لتصبح كلمتين فأكثر ثم يأخذ شكل التبادل المستمر بين الشخصيات ؛ وهو ما يجعل الطفل لا يشعر بالملل بل تشعره بحالة من الحركة والحيوية وعدم السكون.

- الشخصيات في مسرحية أبو زيد الهلالي :

سعي الكاتب للاحتفاظ بالخصائص والسمات المميزة لبعض الشخصيات في إطار السيرة الهلالية مثل شخصية أبو زيد الهلالي، حيث يظهر جانب البطولة والشجاعة، كما أنه يتفق إلى حد كبير مع النموذج العام للبطل في السيرة، فالبطل في المسرحية هو أكثر الشخصيات تميزا، وهذا الامتياز يؤهله لمرتبة الصدارة بين قرنائه و أنداده، وتتحقق له نفس عناصر الامتياز التي تميز شخصية البطل في السيرة، حيث يتفوق أبو زيد في مجال القتال والفروسية.

وأبو زيد في المسرحية – كما هو في السيرة – يتمتع بقدرات ذهنية فائقة، كما أنه يجيد فنون التنكر و الخداع فهو يمتلك جراب الحيل، وهو " جراب مليء بأدوات كثيرة منها الأصباغ و الأدهنة و الشعر المستعار والأزياء، وكان يستطيع أن يصبغ جسده سبع صبغات (وتبدل في سبع بدلات)، ولولا هذا الجراب ما استطاع أن يرتاد لقومه أرض المهاجر" [٥٨]. يضيف فاروق خورشيد أن أبا زيد في السيرة الهلالية إلى جوار فروسيته وشجاعته هو " أبو الحيل "، أو " صاحب الحيل والكيد " أو " صاحب المكر والكيد ".. وتسمى هذه المهارات بأنها مهارات الشطارة والعياقة [٥٩]. ومما لا شك فيه أن التنكر وتقمص الشخصيات المختلفة

يحتاج من الأبطال إلى مهارات جسدية ونفسية معينة، كما أنه يحتاج إلى قدر كبير من المعرفة بالعادات والتقاليد للشخصيات والأزياء المختلفة إلى جانب معرفة اللغات واللهجات السائدة في كل عصر. ويشير فاروق خورشيد إلى أن أبطال السيرة حازوا هذه المهارات وهذه المعارف بعد عناء شديد في التحصيل والتعلم [٦٠].

وإذا ما عدنا إلى المسرحية نجد أبو زيد الهلالي يتنكر بصحبة دياب في هيئة شاعرين حتى لا يتكشف أمرهما.

والمسرحية لا تتضمن أية إشارة إلى تدخل السماء على نحو خارق لمساندة البطل، فالكاتب يحاول أن يجعل من بطله إنسانا عاديا لا يختلف في درجته عن باقي البشر، لأن حضور العناصر الخارقة والميتافيزيقية تتعارض مع المنطق الفكري والعقلي الذي يسعى الكاتب إلى الاستناد عليه في طرح مقولاته ومقدماته، وفيما يسعى إلى تأكيده للأطفال من قيم.

كما يلجأ الكاتب إلى ألسنة بعض الحيوانات مثل الفرس / حصان أبو زيد – وكلب مغامس – مزيون – وجعلها تسوق بعض حكايات أبو زيد على أساس أنها شخصيات قريبة من عالم الأطفال، حيث أن الأطفال يتعلقون بالقصص التي تقوم الحيوانات بأداء أدوار الشخصيات فيها، " وليس في هذا ما يدعو إلى الدهشة إذ يبدو أن هناك نوعا من الصلة بين الأطفال وبين الحيوانات.. كما أنها تتيح للأطفال أن يمارسوا التخيل و والتفكير دون عناء لاعتمادها على الصور الحسية في التعبير" [٦١]. كما أن هذه الشخصيات تجعله يدخل في إطار الحكاية بسرعة – وكما أسلفنا القول – فإن هذه الشخصيات تعد مثارا للفرجة لأنها عنصر من عناصرها، وهي من الشخصيات التي يعدها د. أبو الحسن سلام " شخصيات تثير الدهشة، وتعد مثارا للفرجة. فإن ما يصدر عنهم من قول أو فعل فيه ما يثيرنا ويمتعنا ويفرج عنا ويدعونا للتأمل " [٦٢]. ويضيف أن منبع الفرجة يكون بسبب إجادة الفنان أو المؤدي بالتجسيد أو بالتشخيص لهذه الشخصيات [٦٣]. وهو أيضا ما ينطبق على شخصية الساحر، الذي يدعي معرفة الغيب بملابسه الغريبة وتمتماته السحرية ؛ ولكن ما يحسب للمؤلف أنه استعان بهذه الشخصية لكي

يؤكد للطفل بطريق غير مباشر عدم جدوى الاعتماد على الخرافات، وأن الاعتماد يكون فقط على الله. وذلك على الرغم من أن الكهانة كما يشير فاروق خورشيد تتغلغل في المأثور الشعبي وتطرح نفسها على السير الشعبية كلها بلا استثناء، كما أنها تعد ركنا أساسيا في السيرة الهلالية إذ لا يتم فيها حدث إلا بعد استقرار الطير أو الرمل، لمعرفة الغيب، كما أن البطل نفسه أبو زيد كان يتنكر في زي عراف يضرب الرمل، ويتنبأ بالغيب[٦٤].

أما شخصية دياب في هذه المسرحية فقد استعان بها المؤلف كي تصبح الساعد الأيمن لأبي زيد الذي يشاركه في رحلته إلى البلاد السعيدة. فهو هنا مساعد البطل الذي يتمتع بمقومات خاصة ومواهب فريدة، وكأن البطل مع هذه الشخصية الجانبية يكونان معا صورة متكاملة لمعنى البطولة ومقوماتها، القوة الجسدية من جانب والحيلة والسخرية من جانب آخر، وهما معا يكونان كلا متكاملا لكل هذه المواهب التي تتضافر على الأعداء.

أما شخصية مغامس ابن الملك عامر، فهو ذلك الشاب الذي يغلب عليه الضعف لصغر سنه وقلة خبراته إلى جانب تمسكه بالخرافات التي تحول بينه و بين الفعل، والتي تجعله ينحو نحو الاتكالية، ولهذه ينأى بنفسه عن الانغماس في الصراعات، ويبدو أمام المشكلات متخاذلا ضعيفا مسلوب القدرة على الفعل والمواجهة، فهو لا يريد أن يسقط في دوائر الشر المتشابكة التي تلتف حول عنقه، حتى أنه لم يبادر بأي فعل في مواجهة سعيد الذي سعى لاغتصاب عرشه، بل إنه يركن إلى أقوال الساحر في انتظار المخلص المتمثل في شخص أبو زيد.

البناء الملحمي في المسرحية :

يرتكز البناء في هذه المسرحية على تقنيات الكتابة في المسرح الملحمي، وهي التقنيات التي تستهدف تذكير المتلقي على نحو دائم بأن ما يحدث على خشبة المسرح هو نوع من التمثيل الذي يفتقد إلى الإيهام بصدق وقائعه، وذلك حتى لا يندمج المتلقي مع أحداث المسرحية فيفقد منظوره النقدي تجاه القضايا التي يتناولها العمل المسرحي، "حيث يحرص التغريب الملحمي، على الاحتفاظ بوعي المتلقي في حالة يقظة دائمة من خلال مواجهته بقضايا جادة تتطلب التقييم

والسعي إلى التغيير " [٦٥].

وهناك بعض التقنيات التغريبية التي وظفها السيد حافظ في هذه المسرحية لتحقيق الأهداف السابقة، فهو يلجأ إلى تقنية " التاريخية " حيث يؤكد بريخت على تاريخية الأحداث لأجل أن يتيح للجمهور فرصة الحكم على هذه الأحداث بالنظر إلى بعده عنها زمنيا، وبالتالي انفصاله عنها عاطفيا [٦٦].

وفي هذه المسرحية يستهدف الكاتب بمقولاته الواقع المعاصر، ولكنه لا يعرضها في إطارها المعاصر، بل يلجأ إلى الماضي البعيد الذي تصوره السيرة، حيث سيبحث المتلقي / الطفل عن نقاط التماس بين الماضي والحاضر، من خلال حالة الانفصال أو عدم الاندماج في أحداث المسرحية، ومن ثم سيدرك أهمية التغيير وضرورته.

كما يلجا الكاتب إلى السرد وهو تقنية تغريبية " استعان بها بريخت طلبا لكسر الإيهام، وتحقيقا للأثر التغريبي، لما للسرد من طبيعة غير إيهامية، إذ أن السرد يوقف تسلسل الأحداث المتجسدة، ومن ثم يوقف اندماج المتلقي وإيهامه بأن ما يدور على خشبة المسرح هو حقيقة تتجسد أمامه آنيا " [٦٧].

ففي بداية المسرحية يظهر حصان أبو زيد الهلالي ليعرفنا بنفسه، وليحكي عن أبي زيد الهلالي، ويتداخل السرد والغناء مع التجسيد الدرامي. وفضلا عن التأثير التغريبي الذي يحدثه السرد، فإن له أيضا دور إخباري يتمثل في التعريف بالوقائع والأحداث الماضية في حيز زمني قصير، وبوساطة السرد يمكن للمسرحية أن تستوعب الحكاية التي يريد المؤلف سردها على الأطفال.

ومن المعروف أن العنصر الرئيسي للسيرة هو السرد الذي من خلاله يتم عرض أحداث السيرة، ومن ثم تتفق المسرحية جزئيا مع أسلوب التعبير في السيرة.

المراجع :

[١] رمسيس عوض : موسوعة المسرح المصري الببلوجرافية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.

[٢] كمال الدين حسين : التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، القاهرة الدار المصرية اللبنانية، ص ١٧٨.

[٣] قدمت مسرحية عنتر بن شداد عام ١٩٨٩، بالكويت من إخراج أحمد عبد الحليم.
[٤] نبيلة إبراهيم : البطولة في القصص الشعبي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧، ص ٢٤.
[٥] انظر المرجع السابق ذاته.
[٦] ونجد مثالا على ذلك في سيرة الزير سالم وعلاقة الحب بين كليب وجليلة، كما نجد صورته في منية النفوس، في سيرة سيف بن ذي يزن، المرأة المحبة التي تقاتل إلى جوار حبيبها وزوجها الملك سيف، ونجد صورتها كذلك في الأم المحبة الفارسة المقاتلة التي ترتدي زي الفرسان في شجاعة لتخلص ابنها من كل مأزق ممثلة في فاطمة أم على الزيبق في السيرة الشعبية المعروفة باسمه.
[٧] انظر : هادي نعمان الهيتي : أدب الأطفال، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٩.
[٨] المرجع السابق نفسه، ص ٤٨
[٩] انظر : فاروق خورشيد : الحب والجمال في السير الشعبية، القاهرة دار الهلال، ١٩٨٧، ص ٦٧.
[١٠] انظر : هادي نعمان الهيتي : أد ب الأطفال، مرجع سبق ذكره، ص ٤٩.
[١١] السيد حافظ، عنترة بن شداد. رؤيا، مكتبة الوطن العربي، الإسكندرية، ١٩٩٠، ص ١١.
[١٢] محمد الهلالي : أدب الطفل والتنشئة الاجتماعية، المغرب، أفاق تربوية، العدد ٤، ١٩٩١، ص ٤١.
[١٣] انظر نزيهة بن طالب وشنايف الحبيب، الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل بالكويت، القاهرة، العربي للنشر والتوزيع، ١٩٩٦، ص ١٠٧.
[١٤] السيد حافظ : عنتر بن شداد، المصدر السابق، ص ١٢ – ١٣.
[١٥] المصدر السابق، ص ١٠ – ١١.
[١٦] انظر " بيتر سليد " : دراما الطفل. ت د. كمال زاخر، الإسكندرية، منشأه المعارف، ١٩٧٧، ص ٣ : ١٨.
[١٧] انظر يعقوب الشاروني : الدور التربوي لمسرح الأطفال (الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل) القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١٧١.
[١٨] السيد حافظ : عنتر بن شداد، مصدر سبق ذكره، ص ١٢.
[١٩] مصطفى يوسف منصور : الارتجال في الظاهرة المسرحية الشعبية، مجلة

فنون الفرقة الشعبية، القاهرة المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، العدد الأول، ٢٠٠٢، ص ١٦.

[٢٠] انظر : مصطفى يوسف منصور : مفاهيم مسرحية، القاهرة، مطابع دار التعاون للطبع والنشر، ٢٠٠٠، ص ١٨٩.

[٢١] السيد حافظ : عنتر بن شداد، مصدر سبق ذكره، ص ١٤.

[٢٢] السيد حافظ : عنتر بن شداد، ص ١٥.

[٢٣] أبو الحسن سلام : جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية، الإسكندرية، سام سكرين للطباعة والنشر، ٢٠٠١ ــ ص٢.

[٢٤] السيد حافظ : عنتر بن شداد، مصدر سبق ذكره، ص ١٦ – ١٧.

[٢٥] السيد حافظ : عنتر بن شداد، ص ٢٢ – ٢٣.

[٢٦] السيد حافظ : عنتر بن شداد، المصدر السابق، ص ٣٢.

[٢٧] نفسه : ص ١٦.

[٢٨] السيد حافظ : عنتر بن شداد، مصدر سبق ذكره، ص ٣٣ – ٣٤.

[٢٩] يلاحظ الباحث أن المؤلف قد استفاد بحكاية حاسب كريم الدين التي وردت في ألف ليلة وليلة بدءا من الليلة ٤٨٣ في نسج أحداث الرحلة التي قام بها عنترة لإحضار التفاحات الثلاث.

[٣٠] انظر : عيد التواب يوسف : الطفل والأدب الشعبي، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٢. ص ٤١.

[٣١] نفسه : ص ٤١.

[٣٢] لمزيد من التفصيل : انظر : عنتر بن شداد، أبو الفوراس فارس فرسان الجزيرة، المجلد الأول، بيروت،المكتبة الشعبية، د.ت. ص ١٤.

[٣٣] فاطمة حسين المصري : الشخصية المصرية من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور العربي، سبق ذكره، ص ٨٩.

[٣٤] أحمد عباس صالح : ثأر ابن عنتر، دراسة تطبيقية في الأدب الشعبي، القاهرة، روزا اليوسف، ١٩٧٣.

[٣٥] عبد الحميد يونس : الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، المكتبة الثقافية، العدد ٣، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد، د. ت ص ١٠٢.

[٣٦] المرجع السابق نفسه، ص ١٠٢.

[٣٧] انظر : طارق عبد المنعم عبد الرازق : المؤثرات التراثية في أعمال الجيل الثالث من كتاب المسرح المصري، مخطوط رسالة ماجستير ن كلية الآداب ن جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٢، ص ٧٦.

[٣٨] عبد الحميد يونس : (سيرة عنترة – ملحمة شعبية عالمية) مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ١٣.

[٣٩] شكري عياد : البطل في الأدب والأساطير، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧، ص ٢٩.
[٤٠] انظر: نبيلة إبراهيم : البطولة في القصص الشعبي، سلسلة كتابك، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧، ص٢٩.
[٤١] أحمد علي مرسي : الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ١٦٩.
[٤٢] كمال الدين حسين : توظيف التراث في المسرح المصري الحديث، سبق ذكره، ص ١٤٠.
[٤٣] انظر : فاروق خورشيد : عالم الأدب الشعبي العجيب، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ١٨٤ – ١٨٥.
[٤٤] المرجع السابق ذاته، ص ٨٧ – ٨٨.
[٤٥] محمد حافظ دياب، إبداعية الأداء في السيرة الشعبية، الجزء الثاني، مكتبة الدراسات الشعبية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦.
[٤٦] السيد حافظ، عنترة بن شداد، مصدر سبق ذكره، ص ١٥.
[٤٧] سيرة عنترة بن شداد أبو الفوراس فارس فرسان الجزيرة ج ١، بيروت، المكتبة الشعبية، د. ت، ص ٤٦.
[٤٨] السيد حافظ : عنترة بن شداد، سبق ذكره، ص ٣٤.

[٤٩] السيد حافظ : أبو زيد الهلالي : القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.
[٥٠] لمزيد من التفاصيل حول السيرة الهلالية انظر : عبد الحميد يونس : الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

[٥١] فاروق خورشيد : عالم الأدب الشعبي العجيب، مرجع سبق ذكره، ص ٨٠.
[٥٢] السيد حافظ، أبو زيد الهلالي، مصدر سبق ذكره، ص ٦٠.
[٥٣] أبو الحسن سلام : الشخصية والتشخيص في ليالي الحصاد، مجلسة الشاطئ، الإسكندرية، مارس، ١٩٨٩.
[٥٤] السيد حافظ : أبو زيد الهلالي، المصدر السابق، ص ١٧ – ١٨.
[٥٥] السيد حافظ : أبو زيد الهلالي، المصدر السابق، ص ٣٠ – ٣١.
[٥٦] السيد حافظ : أبو زيد الهلالي، المصدر السابق، ص ٣٧.
[٥٧] فاروق خورشيد :الموروث الشعبي، القاهرة،دار الشروق، ١٩٩٢، ص ١٥.
[٥٨] انظر : فاروق خورشيد : الموروث الشعبي، مرجع سبق ذكره، ص ١٥٧.

[٥٩] نفسه : ص ١٥٧.
[٦٠] فاروق خورشيد : المرجع السابق، ص ١٥٨.
[٦١] هادي نعمان الهيتي : ثقافة الأطفال، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٨٨، ص ١٩٠.
[٦٢] أبو الحسن سلام : الشخصية والتشخيص في ليالي الحصاد، مرجع سبق ذكره.
[٦٣] المرجع السابق نفسه.
[٦٤] انظر : فاروق خورشيد : أدب السيرة الشعبية، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٤، ص ٨٠.
[٦٥] إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ٧٧.
[٦٦] حياة جاسم محمد : الدراما الملحمية في مصر ١٩٦٠ – ١٩٧٠، الكويت، عالم الفكر، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، وزارة الإعلام، ١٩٧٤، ص ٨٢١.
[٦٧] أيمن الخشاب : تأثيرات الملحمي على تقنيات الإخراج في عروض المسرح المصري المعاصر، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٩، ص ٧٠.

النقد الصحفي

لمسرح الطفل في الكويت

رسالة البكالوريوس

مقدمة إلى قسم النقد والأدب المسرحي – يونيو ١٩٩٦

بقلم : عماد منصور المنصور

إذا أتينا لمسرحية " سندريلا "، نجد أن الناقد الصحفي يرى أن المبرر الوحيد لإعادة إحدى القصص المعروفة على شكل نص مسرحي، هو تقديم فكر جديد من هذه القصة، أو إعادة صياغتها بشكل جديد، وهذا يأتي عندما تكون القصة لا تتفق مع عاداتنا وتقاليدنا، وكذلك مع (ما استجد من الوعي الثقافي أو التربوي، وسبل التوجه إلى الطفل لتوجيهه وتنشئته)

لقد حاول السيد حافظ ألا يخرج عن الإطار العام للقضية على أساس المحافظة على أهم معالم القصة.

وكما أنه أدخل تغيرات طفيفة على القصة حتى تتماشى مع تقاليدنا وملامحنا الشرقية. كما كتب الدكتور حمدي الجابري في نقده لمسرحية سندريلا يقول : (بالطبع لم يكن من الممكن أن تكون سندريلا العربية صورة طبق الأصل من زميلتها الأوربية التي يحفظها أطفال العالم الغربي والعربي، ولذلك حرص المؤلف السيد حافظ على إكسابها بعض الملامح الشرقية دون أن تبتعد كثيراً عن الأصل).

كذلك يوافقنا هذا الرأي الكاتب والناقد المغربي عبد الكريم برشيد حيث نراه يوافقنا بأن سندريلا التي عرضت في الكويت مختلفة عن سندريلا التي تعرض عند الغرب (في أوربا). إذ نراه يقول : (إن السيد حافظ في مسرحية سندريلا أعطانا تركيبا جدليا لتفاعل الذات والموضوع، أعطانا قراءة متميزة، وكتابة مغايرة، فهو قد قرأ الحكاية الغربية بعين شرقية، قرأها انطلاقا من مخزونه الثقافي، ومن وضعه التاريخي والاجتماعي، ومن إرثه الحضاري العربي والإسلامي، ومن هنا نشأ الاختلاف وسط الائتلاف انطلق مما هو عام وشائع إلى ما هو خاص وشخصي، وابتدأ من المعروف القديم ليعطينا المجهول الجديد).

فالمؤلف بإعادته للقصة أدخل عليها بعض التغيرات فقد أدخل حكاية الراعي. كذلك استخدام أم الخير بدلا من الساحرة. وعلى لسان أم الخير تخرج لنا النصائح، وهذه النصائح نجدها موجهة بشكل عام إلى الأطفال وبشكل خاص

موجهة إلى سندريلا. (ومن الملاحظ أن " السيد حافظ " أراد أن يعطي لسندريلا صورة مقبولة لأبناء العصر الذي تعيشه بكل ما فيه من تقدم، ومتناقضات فكانت إجادته في هذا المجال واضحة على حساب التوازن مع عقلية الطفل، حيث كثرة الإسقاطات والرموز التي أراد بها إظهار ما يعانيه المجتمع بكل تباين طبقاته، من أمير، إلى بائع في الطريق، فهذا أعطى الشعور بأن المؤلف أراد تقديم كل شيء لأبنائنا دون بخل فكانت الوجبة دسمة عليهم).

وفي "الشاطر حسن" أوجد المؤلف أوجه التشابه والاختلاف بين الحكاية الشعبية المتمثلة في " أبو الحسن المغفل " و" هارون الرشيد " ومسرحيته " الشاطر حسن " فهو جعل التشابه بين الشاطر حسن والأمير هو : أساس اختيار الأمير بأن يحل مكان الشاطر حسن في السوق. بينما كان أساس الاختيار عند أبو الحسن المغفل هو رغبة " أبو الحسن المغفل " نفسه وحلمه بأن يصبح حاكماً. هناك إذن تفرقة واضحة بين منطق الفن ومنطق العقل، فالفن قادر على خلق تصورات من أجل جعل الحلم حقيقة.

ومن أوجه الاختلاف بين النص الشعبي والنص المسرحي وجود شخصية "ست الحسن" في النص المسرحي، ولكنها لم تكن موجودة في النص الشعبي. فالمؤلف وضع هذه الشخصية لكي تساعد على تطور الفعل والحدث الدرامي (فالكاتب جعل شخصية " ست الحسن " في المسرحية رمز للأمة أو الرغبة، وبين لنا أنها عانت الكثير من الظلم على يد الوزير. ورغم أنها تنتمي إلى البيت المالك، إلا أنها نفسها ضحية من ضحايا الحكم وأخطائه، وهذه إضافة مهمة للكاتب الدرامي، لأنها تساعد على خلق عناصر جديدة في الموقف عن طريق خلق التناقض من داخل الموقف وشخصياته، مما يهيئ الفرصة لوجود الصراع واحتدامه).

ولعل اختيار المؤلف لاسم " الشاطر حسن " جاء لكونه اسم شعبي منتشر في الحكايات الشعبية القديمة، هذا بالإضافة لكي يجذب انتباه الأطفال عن طريق

الاسم، وهذا ما تؤكده الناقدة أمال الغريب في نقدها الصحفي لمسرحية الشاطر حسن حيث تقول : (حذف المؤلف لهذين الاسمين من أجل أن يعطي للعمل طابعا جديدا ذا دلالة، وربما اختاره الشاطر حسن ليبين إنه ليس مغفلا كنظيره في الحكاية الشعبية، أي أنه قصد من خلال الاسم الذي اختاره كعنوان للمسرحية وللبطل في نفس الوقت أن يثير انتباه الأطفال عن طريق الإيحاء الذي يرمز إليه الاسم، وربما قصد كذلك أن يوضح لنا أن المغفلين لا يغيرون الواقع، وأن الحالمين عاجزون، ولكن القادرين على التغيير هم الأذكياء (الشطار)، ولعل الهدف من حذف شخصيتي الخليفة ووزيره هو رغبة الكاتب المسرحي في إضفاء صفتي " المعاصرة " و" العمومية " على النص والبعد به عن معالجة أحداث عصر بعينه).

ولا يكتفي النقد الصحفي بمهمة الرصد للظاهرة ولكنه يتجه أيضاً إلى تحليلها. لاحظنا أن المؤلف [السيد حافظ] قد أتى بحكاية من ألف ليلة وليلة وعرضها في عصرنا الحالي، ومن الطبيعي أن يتغير المفهوم أو المغزى المطروح في المسرحية لأن العصر هنا قد تغيرت مفاهيمه، وأحكامه، وعاداته وتقاليده.

والمؤلف قد قام بهذه التغيرات كي يصل إلى (التناسق مع المفهوم الدرامي لنصه المسرحي. والحكاية الشعبية إذن تعالج قضايا داخلية يعاني منها الشعب في عصر تأليف الحكاية، على حين أن المسرحية تعالج القضايا الخارجية والداخلية معا، انعكاساً للواقع العربي السياسي المعاصر).

إن السيد حافظ ركز في أغلب مسرحياته التي قدمها للطفل على أن يأتي برمز سياسي يعرضه بطريقة مبسطة، إذ لاحظنا في " سندريلا " أنها تطالب بضرورة انصهار كافة الطبقات وأن تنفتح أبواب السلطة لكافة الشعب، كذلك في الشاطر حسن حيث أتى لنا بقضية " الحاكم والمحكوم "، السلطة والشعب. والسيد حافظ في جميع مسرحياته دائما ينهج نهج التوجيه التربوي الحديث غير المباشر،

وربطه بالواقع السياسي، ويبرز ذلك بوضوح في مسرحية سندريلا، حيث ساعده بذلك المخرج بتحريك الحيوانات على أن يكونوا قريبين من الجمهور – الأطفال – حتى ترسخ المفاهيم التربوية بأذهانهم.

تنظير – حوار :

لم يغفل النقد الصحفي لمسرح الطفل في الكويت كافة عناصر ومفردات العرض المسرحي سواء تحديد قيمة هذه المفردات وأهميتها في العرض وما يجب أن تحققه أو كذلك على المستوى التقييم.

نتناول هنا الحوار في مسرحية " سندريلا " ففيها الحوار كان جديدا و(مركز في بعض الأحيان، ولكنه في مواضع متعددة كان متكررا يجنح طوراً إلى إضفاء التطريب الموسيقى على الأداء، وجذب انتباه الطفل – المشاهد – وطورا آخر إلى تأكيد ملامح معينة في سلوك الشخصية، ولقد كثرت المواضع التي وردت بها هذا التكرار بصورة ملحوظة، ولم نحس بأن التكرار في هذه المواضيع يخدم ضرورة درامية بعينها).

فالمؤلف استطاع أن يقدم للطفل لغة يفهمها إذ قدمه مبسطاً (فهو جسد المقولات التي أراد تقديمها للطفل، وكان أمينا على أن يخاطبه بلغة يفهمها ويدركها أيضا، كما أن الرمز كان واضحا للطفل دون أن يعقده). ونستطيع أن نقول إن المسرحية استطاعت أن تبتعد عن الحوار الساذج الذي لا يفيد الطفل، كذلك (ابتعدت عن التفاهات التي امتلأت بها نصوص الطفل الأخرى التي اعتمدت على الإضحاك الأبله والسب والتنكيت، وكان حوارها جيد يبتعد عن اللغو، والفوضى، والتعاليم الخاطئة، وإن كان يعاب على بعض أجزائها الفقرات الكلامية حول الإنسان والحيوان والتي اقتربت من الشعارات البراقة).

ففي مسرحية (الشاطر حسن) التي قدمت عام ١٩٨٤ من تأليف السيد حافظ وإخراج أحمد عبد الحليم قدم السيد حافظ النص واستخدم فيه الرموز والدلالات

بكل بساطة حتى يتناسب ومستوى فهم الطفل ومداركه في استيعاب القضايا السياسية التي يمر بها وطننا العربي في الوقت الراهن، ومن الرموز التي استخدمها " الحوت " حيث قصد به الاستعمار ومحاولة الضغط على الدول، وكذلك الوزير الذي رمز به إلى تلك الفئة الظالمة من الناس التي تخفي الحقائق وتزورها، وكذلك رمزية إلى بعض الفئات الفاسدة التي تحيط ببعض الحكام وتخفي عنهم ما يعانيه الشعب وما يود قوله) كما قدم ست الحسن وهي ترمز إلى لحظة التنوير والخير الذي يدعو إلى المحبة. والوقوف أمام الظلم والفساد، وأيضاً أخذت على عاتقها الدفاع عن حق الشعب في الحرية كما واجهت المصاعب في سبيل الإصلاح بكل أنواعه سواء كان هذا الإصلاح سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي.

وغيرها من الرموز التي استطاع المؤلف أن يضعها في النص لتتناسب مع مدارك الطفل (بالإضافة إلى توعية الطفل بما يجري في وطنه الكبير تطرح نوعا من الحث على عدم السكوت عن الظلم ومحاربته وإعلاء الصوت في وجه الفساد).

ولقد فتحت الصحافة أبوابها لنشر الآراء المختلفة بل والمتعارضة أحيانا، وذلك بغرض طرح القضايا من وجهاتها المختلفة والمتباينة وذلك نراه لابد أن الطفل في أعماقه يعرف كيف يدرك هذه القيم بنفسه فيتجنب منها ما هو أقل أهمية ويستقي ويختار ما هو أكثر أهمية وإيجابية).

ولا يتوقف النقد الصحفي لمسرح الطفل عند حدود تقييم العروض المسرحية ولكنه يستفيد بكل فرصة مواتية لإثارة وتثبيت ومناقشة ظاهرة ومشاكل مسرح الطفل، فعندما عرضت مسرحية سندريلا التي قدمتها مؤسسة البدر للإنتاج الفني سنة ١٩٨٣ م من تأليف السيد حافظ وإخراج منصور المنصور (فهذه المسرحية طرحت وجودها من خلال البحث عن إطار مناسب لعقلية الصغير، ومساعدة الطفل على الحركة والأداء من خلال عرض مسرحي استعراضي غنائي راقص،

وتبعثرت في مضمونها الأهداف النبيلة التي تريد توصيلها إلى الطفل، فقد لامست الدعوة لجعل الحب والود هي الإطار في علاقة الإنسان بالحيوان، ودعت إلى التأليف ونبذ الكراهية وجعل التعاون هو أساس العلاقة بين الناس).

ولقد وجد النقد الصحفي فرصة واسعة لإثارة العديد من القضايا من خلال هذه المسرحية حيث الغناء والرقص والإضاءة الجيدة ودورها في جذب اهتمام الطفل لمتابعة الحدث كذلك الديكور وألوانه الزاهية التي تجذب الطفل إليه، كذلك الملابس ودور كل هذه العناصر في خدمة العرض وهو الهدف الرئيسي لمسرح الطفل.

كذلك (إلى إيصال ما هو خير وجميل ونبيل للطفل فيعلمه حب الوطن يعني أن تحب كل شيء جميل، وهذا ما قدمه لنا السيد حافظ في سندريلا، فسندريلا نجحت في الوصول إلى قلوب الأطفال عن طريق الأغنية وأخفقت عندما حاولت أن تصل إليهم عن طريق الحوار فقط).

هكذا نجد أن النقد الصحفي لم يكتف بجمع أسلاب مسرح الطفل بل اتجه إلى أن يأخذ دوراً قياديا في توجيه العروض المسرحية المقدمة للأطفال، إلى جانب توجيه مستقبل هذا المسرح من خلال تقيم تطبيقي للمسرحيات المعروضة مع محاولة الاستفادة بكل الظروف المتاحة لتوضيح أهمية وضرورة مسرح الطفل في بنية المجتمع الكويتي ودوره في تنشئة رجل الغد من خلال إنشاء عروض مسرحية تنمي عقله ومداركه من خلال تقديم الموضوعات الجيدة التي تقدم المعلومة والسلوكيات السليمة والقيم النبيلة، وتظل راسخة في ذهنه مع مرور الأيام.

سندريلا شكلا.. وموضوعا..

بقلم : وليد أبو بكر

المبرر الوحيد - عادة - لاستعادة إحدى الحكايات المعروفة في نص جديد هو تقديم فكرة جديدة من هذه الحكاية، أو إعادة صياغتها بشكل جديد غير الذي عُرفت به، خاصة إذا كان بعض ما تطرحه الحكاية لا يتفق مع ما استجد من الوعي الثقافي أو التربوي، وسبل التوجه إلى الطفل لتوجيهه وتنشئته.

وإن كان المعنى الذي أخذ منه اسم الفتاة اليتيمة مرتبطاً (بالسخام) الذي يصدر عن حرق الفحم أو الحطب، فيلطخ ما يصل إليه بالسواد، بالرغم من ذلك فإن الاسم حمل معناً جميلا مع انتشار الحكاية، لدرجة أنه يطلق - تحببا - على بعض الممثلات، وقد قدمت هذه الحكاية في كثير من وسائل الفن الحديث، بدءا بالرسوم المتحركة، وانتهاء بالإنتاج السينمائي الضخم، ولهذا فإن الإنسان يتوقع - عند تقديم الحكاية من جديد - أن تقدم بشكل مختلف، لا أن تعرض على الأطفال كحكاية يعرفونها. ولكن هذا التوقع لم يحدث، لأن الحكاية استعيدت، ولم يَجِد فيها إلا التحايل لتقديم الساحرة التي حولت الفئران إلى خيول، وإلى حكاية أخرى معروفة أضيفت إلى الحكاية الأصلية دون رابطة، هي حكاية الراعي والذئب، وإن كانت قد قدمت بشكل جيد بأسلوب خيال الظل، الذي شوهته الإضاءة مرتين - دون مبرر أيضا - وهي تتابع حركة أم الخير وسندريلا. وإذا كانت استعادة القصة قد وجهت إلى الأطفال بعض النصائح، وقدمت لهم بعض التساؤلات حول الإنسان الذي يبلغ مرتبة الملائكة - فلا يكون إنسانا - فقد جاءت هذه النصائح مباشرة ومقحمة بشكل واضح، كما أن التساؤلات تحولت إلى فلسفة فارغة.

تحسين الصورة :

ومع ذلك استطاع تنفيذ هذه المسرحية أن يجعلها خطوة متقدمة عن معظم ما قُدِّم للأطفال من أعمال مسرحية حتى الآن - ربما باستثناء سندباد محفوظ عبد الرحمن - بالخبرات التي وقفت وراءها من ناحية، وبزيادة التجربة لدى مخرجها منصور المنصور، ولدى ممثلتها الأساسية هدى حسين.

والجهود التي تضافرت – علميا – لتحسين صورة المسرحية هي جهود د.مصطفى عبدالوهاب مصمم الديكور، وفلاح هاشم كاتب الأغاني، وطالب غالي ملحنها، ود.حسن خليل مصمم اللوحات الاستعراضية، وقد استطاع الديكور أن يتجاوز الحاجة إلى تغييره عندما اختار تقسيم المسرح إلى قسمين : أولهما للمنزل الذي تعيش فيه – ولا أدري لماذا حوفظ على اسمها رغم تكويت النص، والثاني لقصر الأمير. واستطاعت القطع والستائر المتحركة أن تؤكد الديكور الذي يجري فوقه الحديث، بالرغم من أنه كان بالإمكان إضافة قطع تخفي واجهة المنزل عندما يتركز الحديث في القصر، خاصة وإنه أقرب إلى المُشاهد من القصر ذاته.

أما كلمات الأغاني فقد تفاوتت بين الضعف والقوة. ويبدو أن علينا أن نذكر دائما بأن الكلمة المغناة، المؤداة مع الموسيقى – يفترض أن تكون كلمة شاعرية. وقد خرجت الكلمات كثيرا عن هذا الشرط، لتصبح مجرد كلمات من لغة الحديث العادي، لا تتجنب التغني بالفجل والبصل، وحتى الجوتي (الحذاء) .

أما الألحان فكانت قوية، وقد تفوقت على الكلمات معظم الوقت، كما ارتفعت إلى مستوى اللحن المفرد لأغنية مفردة في بعض الأوقات، ولا شك أن تجربة طالب غالي الطويلة والناجحة في التلحين قد خدمت المسرحية كثيراً، كما خدمتها الحركات المدروسة للدكتور حسن خليل، وهي حركات كانت واضحة منذ اللحظة الأولى، وقد ميزت هذه المسرحية – في استعراضاتها عن كل ما سبقها وساعدت المخرج في أداء عمله كثيراً. فكان إخراجه هذه المرة ليس عفوياً، وتحريكه للممثلين جاء منظما بشكل يؤكد تنامي قدرته في هذا المجال.

ماذا تقول ؟

ويبقى السؤال الأكثر أهمية وهو : هل تصلح هذه المسرحية – كمضمون – لتقدم للأطفال كما قدمت ؟ والإجابة القاطعة ستكون بالنفي، وهذه إجابة ليست عارية عن أسبابها أبدا. إن عقدة الحكاية الأصلية – وكما تقدمت – تقوم على وحشية زوجة الأب، وهذه ليست قضية يمكن التسليم بها بسهولة، ولا تعميمها، لما في ذلك من

نظرة سيئة تزرع في نفوس الأطفال تجاه زوجات الآباء، وما أكثرهن في مجتمعنا.
فهل يصح أن يتبنى المسرح هذه الفكرة، ويقدمها للطفل بشكل جمالي مقنع ؟
إن أية حجة تقول أن وفاء الفتاة الصغيرة الطيبة. وهذا الحل ليس مفتعلاً وحسب، ولكنه مخدر أيضا لأن مثل هذه الصدفة لا يمكن أن تكون قانونا اجتماعيا، ولأن مهمة الفن الأساسية تكمن في استشفاف القانون الاجتماعي، حتى يعمل متلقي الفن على تأكيد وجوده وفاعليته. وبالرغم من أن مادة الحكاية تعطي الفرصة للتحرك من خلالها باتجاه الفن الحقيقي، إلا أنها في النص الذي قدم قد زُعزعت ففقدت مدلولها الاجتماعي كليا. فالفتاة في الحكاية الأصلية فقيرة ولكن النص جعلها ابنة سيد السوق التي فقدت جاهها بسبب وفاة والدها، وتحكم زوجته – غير المبرر أصلا – بها. ومعنى هذا أن اختيار الأمير لها كان مجرد إعادة حق فقدته لفترة، لا اختيارا للصفات الطيبة التي تتحلى بها. وهي أيضا صفات مجردة، لم تربطها المسرحية بأية أسباب حتى ولا بحالها ذاته. كما يشير إلى الاستسهال في إعداد حكاية شهيرة جداً، ومثيرة للأحلام دون النظر الجدي إلى المضمون الذي تقدمه لجمهورها الأساسي من الأطفال. وهذا يعني بالضبط أن مسرح الطفل في الكويت مازال يهتم بالشكل قبل كل شيء فيقدم تشكيلا جماليا بالرقص والأداء التمثيلي – بقدر ما يستطيع – وجمالها موسيقياً وصوتياً – بقدر ما يستطيع – وينسى المهمة الأساسية له، وهي التوجيه، والذي نبع من ذات العمل ككل، لا من جمل عابرة تدعو الطفل إلى الصدق وحسن المعاملة وأشياء أخرى.
وإذا كانت مؤسسة البدر، هي رائدة مسرح الطفل في الكويت، قد استطاعت أن تحقق خطوات إيجابية على مستوى الشكل، كانت سندريلا آخرها، فإن عليها أن تلتفت بجد إلى أهمية ما تطرحه من مضمون حتى لا يكون مخربا في بعضه أو مجرد ترداد للنصائح التي يسمعها الطفل كل لحظة في أحسن الأحوال.

بصمات السيد حافظ

في مسرح الطفل في الكويت

بقلم : علاء الجابر

كاتب وناقد مسرحي

قد تتفاجئون حين أقول لكم، إن علاقتي الفعلية بصديقي (السيد حافظ) بدأت بالمحاكم.. حين وصلتني رسالة إلى الكويت – وكنت أعمل حينها مسئولا ومعدا للصفحة الثقافية في جريدة الوطن، الصحيفة الأكثر انتشارًا هناك – كانت الرسالة عبارة عن أصل الدعوة التي رفعها (السيد حافظ) علي بصفتي كاتبًا في الجريدة، وعلى رئيس تحرير الجريدة أيضًا، بسبب مقالة انتقدت فيها كتابه (مسرح الطفل في الكويت) معللا اعتراضي ذلك بأنه كتاب عن مسرح (السيد حافظ) لا مسرح الطفل في الكويت، وأيا كانت أسبابي في كتابة المقال، أو أسبابه في رفع القضية فتلك كانت البداية.

لكن هذا الخلاف تحول إلى صداقة عميقة بعدها، حين تعرفنا على بعضنا البعض عن قرب، وكم فاجأني تعامله الراقي الذي لم ألمس فيه أية تراكمات من مخلفات تلك القضية، بل أنني وجدت فيه – إلى جانب كونه مبدعا غزير الإنتاج – إنسانـــــًا نقيــًا صادقــــًا، يمتلك طيبة كبيرة، جعلته محبوبـــًا من غالبية الوسط الثقافي، وحين أستعرض بذاكرتي أبرز محطات السيد حافظ، أسعد كثيرًا كوني مررت بمحطات مشابهة لها جدًا، فهذا الرجل قد اختار مجالا بعيدًا جدًا عن مجال تخصصه، حيث لم يعرف في الفلسفة كما عرف ككاتب مسرحي، وهو ما يحصل معي حين يفاجأ كل من في الوسط الثقافي الكويتي بأن الجغرافيا هي مجال تخصصي الدراسي، أما محطة العمل في حياة السيد حافظ فهي بلا شك لا تختلف عن محطتي حيث عمل كلانا باحثــًا في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت، إضافة إلى أن كلينا أيضــًا عمل كاتبًا في الصحف الكويتية، أما في مجال المسرح فكانت الانطلاقة واحدة من خلال مسرح الطفل باختلاف السنوات، كما أن أول إصداراتنا عنون ب(مسرح الطفل في الكويت) وإن اختلفنا في التفاصيل والتوجه، ولعل المصادفة تجمعنا حتى بالنسبة لعدد الأعمال المقدمة لمسرح الطفل في الكويت، حيث قدم كل منا عشر مسرحيات إلى الآن.

أما إن أردنا الحديث عن دور السيد حافظ في مسرح الطفل في الكويت، فبصفتي

متابعًا وناقدًا للحركة هناك، وموثقا لها مؤخرًا، أجزم أن له دور أساسي شكل فيه حافظ جزء مهما من هوية مسرح الطفل الذي بدأ في الكويت منذ أكثر من ربع قرن، قدم فيه السيد حافظ عشر مسرحيات هي على التوالي :

سندريلا عام ٨٣، الشاطر حسن عام ٨٤، سندس عام ٨٥، محاكمة علي بابا عام ٨٥، أولاد جحا عام ٨٦، حذاء سندريلا ٨٦، عنترة بن شداد ٨٧، فرسان بني هلال ٨٧، بيبي والعجوز ٨٨ وأخيرا الساحر حمدان ٩٦.

ولو تتبعنا تجربة السيد حافظ وصنفنا مسرحياته، نجد أن ست مسرحيات منها تستند في مرجعيتها إلى التراث العربي وتقترب من الشعبي لو أردنا الدقة أكثر وأعني هنا كل من مسرحية :

الشاطر حسن، محاكمة علي بابا، أولاد جحا، عنترة بن شداد، فرسان بني هلال والساحر حمدان.

أي إنها تشكل نسبة ٦٠% من مجموع الأعمال وتؤكد بذلك أن (حافظ) معني بالتراث العربي، وهو ما يتماشى مع خطه القومي وتجربته في البحث عن مسرح عربي أصيل، تلك التجربة التي تبناها كثير من المسرحيين العرب من أمثال : يوسف إدريس، عز الدين المدني، سعد الله ونوس وقاسم محمد وآخرين، وإن كان السيد حافظ يتميز عن الآخرين في أنه يتخذ من مسرح الطفل ركيزة لنهجه هذا، وإن لم يكن له الأسبقية في ذلك – إن أردنا الدقة – بقدر ما له من تميز وغزارة في الإنتاج.

أما بالنسبة للتراث العالمي فيبدو أن حافظ معجبًا بحكاية سندريلا أو أنه على ما أظن يعاني من وجود عقدة زوجة الأب القاسية، فقد تناول هذه الحكاية في عملين من أعماله التي تشكل ٢٠% من مجمل الأعمال.

مما سبق نجد أن السيد حافظ في ٨٠% من أعماله قد استعان بالموروث، فأضاف إليه كما استفاد منه، هذا باستثناء النسبة المتبقية والمتمثلة في

مسرحيتي : سندس، وبيبي والعجوز، حيث كانتا تأليفا خالصا للسيد حافظ.
وأعتقد من وجهة نظري أن (سندس) تعد أنجح تجارب حافظ في مجال الكتابة لمسرح الطفل على الإطلاق، فالحكاية مبطنة بالصراع العربي الصهيوني، هذا الهم الذي لازم تفكير السيد حافظ ولا يزال كما هو الحال بالنسبة لغالبية المبدعين العرب.
في تلك المسرحية تمكن حافظ من أدواته الفكرية قبل أدواته الدرامية، وقدم نصا جيدا لمسرح الطفل، ورغم أنني ضد تقديم الصراعات السياسية للأطفال إلا أن قوة العمل وبراعته جعلتني أحاول التغاضي عن وجهة نظري تلك.
أما في مسرحية (بيبي والعجوز) فيتناول حافظ قضية أسرية هامة يعاني منها كثير من الأطفال وتتجلى في غياب دور الوالدين مما يؤدي إلى التفكك الأسري بشكل عام، فتسند أدوار أفراد الأسرة إلى الخدم وهي مشكلة قد تكون أكثر حضورًا في منطقة الخليج بالذات، ومع إعجابي الشديد بالخط الدرامي للمسرحية إلا أنني أتحفظ أيضا على تقديم مثل تلك الصراعات الأسرية للطفل الذي ليس له حول ولا قوة في تغييرها، فالمشكلة تخص أولياء الأمور وبالتالي يجب تقديم المسرحية لهم، لا الأطفال الذين لن ينالوا منها سوى الألم والإحساس بالعجز لعدم القدرة على التغيير للأفضل.
وفي كل الأحوال، وبعيدا عن وجهات نظري التي قد أتفق فيها، في كثير من الأحيان، مع الكاتب المسرحي السيد حافظ، وقد أختلف أحيانا أخرى، إلا أنني أؤكد بأن هذا الرجل الذي سبق لي أن اختلفت معه، كان له دورا مؤثرا وفاعلا في رفد مسرح الطفل في الكويت، وإثراءه بمجموعة أعماله المسرحية التي شارك فيها أغلب نجوم مسرح الطفل هناك، وبرزوا فيها، ولاقت نجاحا جماهيريا وماديا كبيرين، وإن كنت أعرف كمؤلف لمسرح الطفل، أن حافظ لم ينل من الجانب المادي الكثير، غير أنه في المقابل نال السمعة العطرة، والنجاح المعنوي

والأدبي الكبير، ويكفيه فخرا أن مسرح الطفل في الكويت لا يذكر إلا ويذكر معه اسم السيد حافظ كأحد أهم الأقلام التي سبقتنا في هذا المجال، وكان لها دورها المؤثر القوي، سواء اختلف معه البعض أم اتفق.

ويحسب للسيد حافظ أن مسرح الطفل لم يكن من الموضوعات التي كانت تنال الاهتمام في الدراسات التي قدمت ولسنوات عديدة في المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت، لكن أعماله قلبت المعادلة وفتحت الباب أمام طلبة مشاريع البكالوريوس في قسم النقد – تحديدا – لتناولها في دراساتهم، ومن ثم تبعتها مجموعة من الدراسات في ذلك المعهد وغيره من المعاهد فكنا نحن العاملين في هذا المجال أول المستفيدين حيث بدأت كثير من الدراسات تلتفت إلى مسرح الطفل لعل آخر ما حضرته في أكاديمية الفنون في القاهرة في أواخر سبتمبر ٢٠٠٥ حيث نوقشت رسالة الماجستير المقدمة من الطالبة الكويتية نوره العتال حول مسرح الطفل في الكويت وتناولت فيها أعمالي وأعمال بعض كتاب مسرح الطفل ونالت عنها الماجستير بدرجة امتياز.

قدم السيد حافظ العديد من الأعمال الدرامية سواء في مسرح الطفل أم في غير هذا المجال ونالت أعماله اهتمام كثير من النقاد وحظيت بالعديد من الأطروحات ومع ذلك فما زال يصر بأنه لم يكتب بعد الكتاب أو العمل الذي يتمناه.

وإني على يقين بأن روح السيد حافظ الشفافة الطفولية مازالت تحوي الكثير من الحكايات الرائعة التي سيظل يرددها للأطفال الذين أحبهم كما يحب نفسه، وأحبوه كما يحبون أبطال حكاياتهم.

السيد حافظ وتجربته فى مسرح الطفل
دراسة فى مسرحية الشاطر حسن

بقلم : شنايف الحبيب

عرضت المسرحية فى الكويت عام ١٩٨٣

من اخراج : أحمد عبد الحليم

وبطولة : عبد الرحمن عقل – محمد جابر – استقلال أحمد

حول السيد حافظ وتجربته

السيد حافظ قلب عاشق ضمير معذب.. روح ممردة تحلق فى سماء الوطن العربى فوق ركان الهزيمة تتأمل الواقع العربى والمواطن العربى وهو يحرم من حقه : فى الكلام من حقه فى الحياة الكريمة ينتظر ما تلقيه موائد الغرب من فتاه مشروط.

عاش كل الهزائم العربية وما ترتب عنها من تنازلات ومن تغربها فى الأرض (من كامب ديفيد إلى وادى غربة) عاش القهر الاجتماعى (البطالة – انهيار الأخلاق – الحشيش...) والقهر السياسى؟... عاش نضالات شعبه العمالية والطلابية و... بكل وفاء وجدت.

فجاءت كتاباته صدامية ترفض الواقع سياسياً واجتماعياً وثقافياً... تناولت هذه الكتابة قضايا كثيرة : حقوق الإنسان الديمقراطية – الأخلاق... تناولت كل التناقضات الاجتماعية التى أفرزها الواقع الانفتاحى من تمزق اجتماعى (تحت عطاء التعددية) ومن أعراض مرضية كالحشيش وانحلال والأخلاق والجريمة... والمعنى فى بطن الشاعر.

فكتاباته تعددى على القارئ وتستفزه وتعرى أمامه الظروف الاجتماعية والسياسية وتدعوه للتموقف منها فأبطاله يجسدون معاناة المواطن العربى فى ممارساته اليومية ضد البطالة والرغيف والسلطة القامعة (سلطة الدولة – المجتمع الزائط – سلطة الإعلام...)

فهم أبطال متمردون يحلمون بالثورة والخلاص يقول شاذى ابن خليل وكتابات حافظ تثبت دوماً أنه من المناضلين الحقيقيين الذين ساهموا بالكلمة الحقيقية... الكلمة الطلقة وذلك لخدمة القضايا الجماهيرية ورفع المعاناة عن كامل الشعوب المغلوبة على أمرها.

لقد عرف حاجبنا سبب الهزيمة وصرح بذلك دونما خوف أو تردد أو قلق إنهم كتابنا " لقد هزمنا لويس عوض وصلاح عبد الصبور والفريد فرج وعبد الرحمن الشرقاوى ومحمد حسنين هيكل ورجاء النقاش يوسف السباعى واحسان عبدالقدوس وعلى الراعبى ويوسف ادريس ونجيب محفوظ.. الكل خدعنا.. جيلنا

ضحية الجميع"

إنه الاستبداد السياسى واحتكار السلطة واقصاء الشعب... إنه الفساد الاجتماعى والاقتصادى.

إنه الارتباط بالقواعد البالية وتقديسها وكأنها شرع من السماء فكان دوره تحريض على الثورة والأخذ بالثأر من سارقى الشعب من خونة ومنافقين ودجالين وتعرية مواقفهم أمام الجماهير وفضح ارتباطهم بالأجنبى.

المسرحية التى بين ايدينا نفوذ غاضب ساخط – غير راض غاضب عن واقع الطفل العربى ساخط على المربيين ورجال اتعليم غير راضى عن الجرعات الثقافية التى تقدم للطفل. فالشاطر حسن محاولة مخلصة وجادة فى مجال الكتابة للطفل سأحاول دراستها مبرزاً قيمها وجمالياتها.

ولكى لا يندهش القارئ أمام مسرح السيد حافظ أو يتهمه بشتى التهم كما قال عبد المحسن الشمرى فى مسرحية الشاطر حسن بأن مادتها ليست درامية. أقول له ان السيد حافظ باحث مجرب يطرق كل الأبواب، ويبنى ثم يهد ذلك البنيان ليكشف مواقع الخلل فيه فإن متماسكاً اطمئن له وسعى إلى تطويره حتى لا يأكله القدم أو يركن فى مستنقع الجمود... إنما يسعى إلى بناء اشكال أثر منه روعة وجمالاً لا حباً فى البناء أو التجميل أو اختياراً للصعب، وإنما طمعاً فى الوصول إلى الكمال لهذا نجده دائماً يجرب ويجدد لأنه لم يجد شكله النهائى بعد، وعلى ما أظن أن الشكل النهائى مستحيل لأن كل جديد سيصبح قديماً وبعبارة أخرى فإن التجريب يشهد نفسه إلى أن ينتهى ثم يبدأ من جديد يقول عبد الكريم برشيد " يمكن أن نقول كل مسرحية لها بناؤها الدرامى الخاص فهو فى كل ابداع جديد يجرب شكلاً جديداً"(١)

التجريب عند السيد حافظ كان ثورة عارمة شملت الكتابة وأدواتها وشملت الرؤية كذلك لماذا؟ " إن احساس الكاتب بأنه يعمل مضامين مغايرة ألزمه بأن يبحث لها

---

(١) شاذى بن خليل – فى مسرح السيد حافظ – ج الأول – الترف الإنسانى – فى مسرح حافظ – ص ٩٥.

عن أشكال مسرحية مغايرة"(٢)

دراسة المسرحية :

السد حافظ عاش حياته يكتوى بسلسلة من الهزائم والنكسات أضحت بمثابة خدمات كهربائية فجدت فى قلبه الجرأة على كشف الحقيقة مهما كانت ضريبتها مكلفة أو الجهر بمحاربة الفساد أياً كان نوعه ومكانه وتشخيص الدواء لأمراض الأمة.

من هذا المنطلق فهو فى مسرحية الشاطر حسن يحاول تأكيد حلمه النبى من خلال بناء جي جديد ليس بالمهزوم ولا المحيط ولا المنحرف ولا الفاسد...

ولكن كيف ومن أن نبدأ...

الشاطر حسن يجيبنا بأن نبدأ من حيث البدء من الطفل زاد المستقبل وسلاحه فإن نحن اعددناه جيداً وأخذنا بيده ووقفنا بجانبه نرشده وننير له الطريق نصل حتماً إلى تجاوز مخلفات الهزيمة وترسباتها وقد صدق الرسول صلى الله عليه وسلم حين قال " يولد الطفل على الفطرة فأبواه يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه" قد يكون الولدان هما الأب والأم وقد يكونا المجتمع ممثلاً فى المؤسسات الاجتماعية : المدرسة، المسجد، دور الحضانة، المسئول عن الأمة بصفة عامة...

الطفل يخرج إلى النور مهيأ لقبول أى شئ لهذا نرى الأمم الحية المدركة لأخطارها والمستعدة لمواجهة المستقبل تبدأ فى إعدادها وبناءها نفسياً وأخلاقيا وثقافيا... فى هذه الفترة فى الأسرة والمدرسة والشارع فتقيم الندوات والمخيمات والمعسركات حيث يتلقى الطفل كافة أنواع التربية.

الشاطر حسن تقول لنا أن من عاش فى ظل الهزيمة وتثقف الهزيمة ليس أهلاً بأن يكون قدوة لأطفال العربى ومن ثمة فالأباء والمسئولون ورجال التربية مرفوضون لأن الهزيمة تسكن فيهم حتى النخاع ومن ثمة فالجرعات الثقافية التى يقدمونها للطفل تحمل نتانة النكسة والخيانة والنفاق وكل القيم الاستهلاكية التى بشر بها زمن الرئيس المؤمن والتى لا تمت للإنسان العربى بصلة، وكأن السيد

---

(٢) عبد الكريم برشيد فى مسرح السيد حافظ ج مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب – ص ٨٥.

حافظ يذرف دموع الأسى والحسرة على ذلك الشباب الذى خاض معارك التحرر فى الخمسينات والستينات فى مصر والأوراس والجبل الأخضر وفى كل بقعة طاهرة فى العالم العربى... كيف انتهى اليوم فى زمن الانفتاح والارتداد يرتاد الملاهى وكرة القدم ويتعاطى الحشيش يبحث عن اللذة الرخيصة.. فلا عجب وقد أصبحت الخيانة وجهة نظر وموقف يدافع عنه الشامتون تحت غطاء الديمقراطية الوافدة.

فالشاطر حسن نقد البديل والحلم بغية اصلاح ما أفسده زمان صاحب ٩٩% من أوراق اللعبة فى يد أمريكا مستندة (المسرحية) على القبور الإسلامية والعربية الأصيلة التى جبل عليها الإنسان العربى الأصيل.

فالأمانة والتعاون والإيثار والمحبة والتواصل والإخلاص وحفظ العهد والحرية والكرامة " لا أنا رايح السوق أشوف الناس عايزين مساعدة والا حاجة "

انت دلوقتى ما تساعدش الناس ساعد نفسك قبل ما تساعد الناس.

مالكش دعوة بيا أنا.. أنا مبسوط كده.. بحب اساعد الناس ووقتى لكل الناس.

ومنين تاكل.

والله مش شرط أكل ألف صنف صنف.. يكفى واحد.. المهم إن الواحد فى عيشه سعيد.

أو قوله :

عندى حمولة فى المخزن عايزك تساعدنى فى شيلها.

انت كل ما تشوفنى تقول عندى حاجة تعالوا تساعدونى فى شيلها.(٣)

الشاطر حسن دايما يساعدنى.

وكل حاجة عايز تعملها ببلاش يا رج أجر لك اثنين شيالين احسن لك.

اجر على الثواب أو خدمة أو مساعدة أعمله وارميه.

غلط لما تعمل كل حاجة أو أى مساعدة وتمد يد تأخذ عليها أجر مختار.(٤)

فهذه القيم بشر بها اسلامنا الحنيف وحمتها أصالتنا العربية أما النفاق ومحالفة

---

(٣) المسرحية ص ٣.

(٤) المسرحية ص ٦.

العدو.. فهى مثل الأمراض الدخيلة على امتنا.

بس جزيرة الأمل بعيدة عن بلادنا ليه.. انت شايل همهم واحنا مالنا ومالهم.. انت اللى عليك تقول كلمتينم أو ثلاث تذيعهم فى الراديو ونقول احنا معاكم يا جزيرة الأمل ونعادى من يعاديكم نفديكم بالروح والدم.(٥)

اقنعته أنه مريض ودفعته للطبيب والمنجمين يحارب ازاى وإذا حارب بينشغل عن التجارة وينشغل عن السوق وإذا حارب أكيد حياخد الفلوس كلها معاه ومش حنستفيد منه بحاجة لكن لازم أخليه يتزوج ست الحسن إذاً أنا نجحت.(٦)

الشاطر حسن ابن الشعب قائد الشاب الفقير الذى لم تغيره موجة السلطات وحياة الترف والغنى والقصر هو النموذج الذى يريده السيد حافظ هو النبتة الصالحة التى يسعى إلى غرسها فى قلوب الصغار فالشاطر حين يقول للأطفال أن الخيانة والنفاق ومقت الناس والوصولية وانتهاز الفرص والكذب والكسل والاتكال... من طبيعة النفوس المريضة التى صنعها الواقع العربى الفاسد الذى انعدم فيه التعاون والحب والسلام فعندما يطلب منه صديقه مختار الذهاب إلى القصر ويقول للسلطان إنه أسد سعيد للحصول على ٣ آلاف دينار.

مختار :بقولك ايه تعالى نروح القصر وتقول للسلطان إنك أسعد سعيد وأنا صاحب أسعد سعيد أكيد حيفرح ويدينا ٣ آلاف دينار.

الشاطر حسن : عايزنى أكذب لا أنا ما اكدبش لو أعطانى ١٠ آلاف دينار.(٧)

الشاطر لا يقول للأطفال لا تكذبوا تفعلوا... أو يجعلهم يتوصلوا إلى هذه النتيجة بشكل يرهق أذهانهم كما نجد ذلك فى المدرسة وإنما يقدم أمامهم النموذج فيجعلهم يعيشون معه الموقف والمبدأ فيكون هو القدوة لهم برفضه للكذب. وكأنى بالسيد حافظ يسخط على المربيين ورجال التعليم الذين يعبئون الأطفال ويشحنون أذهانهم بالنصائح واقيم بشكل شعاراتى فوقى.. فالمدرس مثلاً يقول للطفل أن التدخينم مضر بالصحة لكن التلميذ عندنا يخرج من الفصل جد المدرس

---

(٥) المسرحية ص ٩.
(٦) المسرحية ص ٥.
(٧) المسرحية ص ٥.

أول المدخنين فيعرف أن العملية تدجيل ونفاق وكذب.

وما أكثر الدروس والأنشطة المبرمجة فى المقررات الدراسية التى تنتهى وتحتوى على أكثر من جانب خلقى وتربوى... بغض النظر على الجانب التعليمى وتلقى إلى ذهن الطفل يومياً لكنه لا يجد ما فى الأسرة ولا فى الشارع وهذا ما تفضحه المسرحية فالناس تكذب وتدعى أنها تمتلك قميص أسعد سعيد لتحصل على المال وتنافق.. فالطفل يتلقى فى المدرسة أن الشرطى مواطن يسهر على الأمن ويحمى الناس.. وعندما يخرج إلى الشارع يجد الشرطى يأخذ أموال الناس بالباطل ويتعاطى للرشاوى ويقمع الناس عندما يتظاهرون طلباً لحقوقهم المهدرة بل حل الأمر إلى اطلاق الرصاص وما الشرطى إلا أداة ووسيلة.. وها هى المسرحية تتكلم عن القاضى والوزير اللذان أكلا أموال الناس بالباطل.

(القاضى أبو داود ظلمنى وهضم حقى واسأل أهالى بغداد كلهم يا الشاطر حسن أنا زى ما انت عارف افقر تاجر بغداد)

(إن القاضى أبو داود وخاله الوزير سليمان واكلين السوق طالعن واكلين ونازلين واكلين)

ويتلقى فى المدرسة أن التعاون والأخوة أخلاق كريمة لكنه عندما يذهب إلى المنزل يصطدم بتوبيخ الأسرة ووعيدها: لأنه أعار كتابه أو قلمه فالأسرة معذورة فى تعرفها والطفل معذور فى موقفه فالناس تكذب للحصول على المال وتختال للوصول إلى لقمة العيش (قميص أسعد سعيد) لأن لناس صنعت لتكون هكذا!!!!

الشاطر حسن يقول لنا الفساد نابع من جبة السلطان من النظام الاجتماعى والاقتصادى والسياسى من الطبقة الرأسمالية العفنة المحيطة به (الوزير) فهى الداء والوباء فهى ضالة المستعمر وحماره الذى يصدر عليه القيم الخبيثة والفاسدة والهدامة التى تنفر جسد المجتمع فجعلت من المجتمع سادة وعبيداً فقراء وأغنياء فساد النفاق فى العلاقات الاجتماعية واشتد الصراع بين الخير والشر والتطاحن بين المصالح الشخصية والعامة وترقبوا القيم النبيلة التى بشرت بها الشرائع السماوية وتعارف عليها الناس...

فالشاطر حسن يقول للأطفال اسألوا أبائكم وأمهاتكم ومربيكم ومدرسيكم... وكل

المجتمع أين التكافل الاجتماعى والتعاون والأخوة والسلام؟ أين هى " المسلم للمسلم كالبنان المرصوص" أين هى " ليسمنا من بات شبعان وجاره جائع" والمسلم أخو المسلم التى بشر بها الاسلام والنبيين عليهم السلام. والتى أكدتها الشعوب فى رحلة الانعكاف والخروج إلى النور؟... أين هو العدل الذى قلتم لنا أنه أسا الملك ودرستموه لنا فى المدرسة فإننا لا نجده فى حياتنا وواقعنا.

ينبه الأطفال إلى هذه الأشياء... فينجذب إليه الأطفال ويحلون به ويحل بهم فى علاقة وجدانية صوفية فمن خلال الممارسات اليومية للشاطر حسن فى تعامله مع الناس ومع أصدقائه يجسد قيمة انسانية رائعة فى الدفاع عن الوطن والحب والتعاون ومساعدة المريض والفقير والتاجر والصانع.. فيكرس وقته لخدمة هذه المواقف النبيلة مناضلاً من أجل المبدأ الذى أمن به.

إن التخلف الذى أصاب أمتنا العربية نابع من نفورنا من قيمنا العربية الأصيلة ومن اسلامنا الحنيف وتعلقنا بالتفاهات التى أرسلت إلى العالم العربى تحت غطاء العلمية والتحضر ولأن أمتنا تعيش حالة من الفراغ السياسى والثقافى و... فإنها تلقت هذه القيم الغربية بلهفة وعشق وغرام ولأن جهاز المنازعة معطل فيها فقد تأصل الوباء فى خاصرتها وهذا ما تنبهنا إليه المسرحية ولانقاذ الأمة من الخطر فإنها تدعونا إلى تجنيد طاقتنا الفكرية والمادية فى مواجهة التخلف والاستعمار فكما كتبنا آلاف المجلدات والكتب للكبار فيجب أن نساهم ولو بجهد ضئيل بالكتابة للطفل بغية تحقيق الأمن الثقافى لأن اصلاح الأمة مرهون بتكوين ابناء معاً ولأن الطفل هو رجل المستقبل هو الفلاح هو العامل هو الصناع... فان كتبت على القيم النبيلة والعمل الشريف فإن الأمة سينقشع أمامها النور ويتبدد الظلام من طريقها لأن طاقتها تكون حينئذ محددة وسليمة.

ولأن السيد حافظ مهووس بقضية الديمقراطية والحرية وكرامة الناس ولأنه عانى الحرمان وعان غياب الديمقراطية فى بلده ووطنه العربى عاش المنفى كما عاش مواطنوه السجن والإعدام تحت قانون المدعى الاشتراكى والقوانين الاستثنائية وثورة التصحيح وقبر الموقف الأخر ومنع الجرائم والناس من الكلام...

لقد عانى كما قال لى داخل التنظيم الناصرى لما أراد أن يعرف كيف يفكر كتاب

إسرائيل "ومن زعيم طلابى إلى التنظيم الشبابى الناصرى الذى كنت أراه الحلم والمستقبل ففى أخر مرحلة سألت سؤالاً واحداً من هى إسرائيل؟ من هم كتابها... من أدباء إسرائيل كيف يفكرون ماذا يكتبون.... وفوجئت بأننا فى محكمة داخل التنظيم السياسى كيف تسأل هذا السؤال؟ قلت هم أن يكون عدوانا تافهاً وسطحياً ونحن لا نعرف عنه شيئاً.. لقد ارهقونى فى عملية غسل مخ فى المعسكر...؟[٨]

فاستخلص ان الديمقراطية هى السبيل وأن الحرية هى الهدف والغاية وأن الدفاع عن الوطن شرف ومبدأ فأراد أن يزرع هذه الفركة فى نفوس الأطفال حتى يشبوا عليها " ومن شب على شئ شاب عليه " كما قال {صلى الله عليه وسلم}[٩]

فمن خلال بطله الشاب الفقير.. الضمير الحى المناضل.... يكشف الظلم والطغيان المسلط عل الشعب من طرف السلطة (الحاكم وحاشيته) فاستطاع أن يعدى موقف الوزير الاقطاعى والمنافق الذى يسرق قوت الشعب وحرم الناس حقهم وسلط عليهم ألوان القهر وزيف الحقائق أمام السلطان وأوهمه بالمرض (سامحنى اننى ارفض فلوسك ويكفينى اننى اخذت فلوس الوزير سليمان ووزعتها على الفقراء والمساكين وأخذت جميع أراضيه ووزعتها على الجنود وسامحنى لأننى طلعت كل المساكين وخليت كل الشعب وكل الناس تهتف باسم السلطان حسان"[١٠]

بذلك استطاع الشاطر حسن أن يحول أسلوب الحكم فى بلاده من أسلوب استبدادى دكتاتورى إلى نظام ديمقراطى يستند إلى قرار الجماهير حتماً سيلاحظ الطفل هذا التحول فى عيون الشعب فى فرحته فى هنافه باسم السلطان فى إطلاق المعتقلين ومصادرة أموال الوزير وأملاكه وتوزيعها على أصحابها الشرعيين.

ففى خلال تقنية التشابه التى أوصلت الشاطر حسن إلى هدم السلطة فعاش فى أيام سلطانا بلغ السيد حافظ إلى أذهان الأطفال كل ما يؤمن به ويعتقده ويرى أن الشرفاء يناضلون من أجله ويقدمون القرابين فى سبيله فى كل المساحات (ليرينا الكاتب مفهوم الحكم عند رجل الشارع الذى عانى من الظلم هل سيتأثر بالسلطة

---

(٨) السيد حافظ – مذكرات كاتب ومخرج مسرحى ص :

(٩) الحديث.

(١٠) المسرحية ص ٣٢.

لتعويض أيام الحرمان أم أنه يظل أميناً مع نفسه كما كان مهما كان موقعه فى الحياة سواء وهو على رصيف الشارع أو على كرسى الحكم).

بل يجعل الطفل يعيش هذه المواقف ويتذوق حلاوتها وطعمها فيتعلق بالشاطر حسن ويصفق له وهو يطلق سراح المعتقلين ويحقق العدل وينتصر للمظلومين (أول يوم سعت شكوى المظلوم ثانى يوم حق العدل).[١١]

وهو يصفى الحساب مع قوى الاقطاع المتحالفة مع الأعداء والتى ترفض العرب فجزيرة الحوت (أنى أخذت فلوس الوزير سليمان ووزعتها على الفقاره والمساكين وأخذت جميع أراضيه ووزعتها على الجنود...) فيحقق العرب الحلم ضد جزيرة الحوت مستنداً على قرار الشعب " الشارع الناس يا مولاى أنا ولد البلد وعارف البير وغطاه عشت فى الشارع يقول السلام يجى بالقوة مع الأعداء مع السلامة يا مولاى)[١٢]

ويفكر فى الحزانى والمحرومين. ولا يكتفى بهذا الشاطر حسن بل يقول للأطفال أنه الحكم العدل هو الذى يستند على قرار الشعب ولا شئ غير الشعب لأنه صاحب المصلحة لذا يجعل السلطان حسان ينزل إلى الشارع ليقرب الفكرة إلى عقول الأطفال فيتعرف على هموم الناس ويرى حالات الفقر ويكتشف الظلم والجور (أول مرة احس بالشعب بالناس أول مرة أشيل فى ايدى فى السوق أول مرة أساعد الفريد والفقير أول مرة أساعد الست المسكينة أم سعيد أول مرة أصيد سمك أنا تعبان أبى أنا أبى أنام) [١٣]

فينتهى السلطان إلى أن الناس تريد الحرب من أجل السلام وأنها تريد العدل والديمقراطية وترفض التسلط والإرهاب (وهذه القصة للكبار أكثر منها للصغار فهى تعالج موضوعاً سياسياً هاماً فى الحياة المعصرة لكن السيد حافظ استطاع أن يوظفها بما يتلائم وادراك الطفل ليغرس روح التعاون والمسئولية وبذلك حولها من رمز سياسى يفهمه إلى درس فى التوعية الأخلاقية للصغار).

---

(١١) المسرحية ص ٣٢.
(١٢) المسرحية ص ٣٢.
(١٣) المسرحية ص ٣٠.

فالطفل لما يعيش هذه الأحداث فإنها ستتعلق بفؤاده فيتألم لحال المظلوم والمغبون ويحقد على الوزير والقاضى فتعجبه كلمة العدل، والحب والتعاون، والقتال من أجل الأرض والعرف، فيتمنى أن يكون هو الشاطر حسن صانع هذه المعجزات فى حبه الناس، وتضحيته من أجلهم ورفضه للكذب والاحتيال... الشاطر حسن هو الرسالة هو الموقف الذى يوحى به السيد حافظ إلى عقول الأطفال وقلوبهم... فإن صار كل واحد منهم حسن الشاطر لينتهى حتماً الظلم وينقشع النور والمحبة والتعاون... فى علاقات الناس ويعود الإنسان إلى صفاء الطبيعة.

من هنا نستنتج بأن مسرح السيد حافظ ليس مسرحاً كمالياً ولا ترفيهياً وليس مسرحاً يستجدى الضحك بل مسرح الكلمة مسرح الوظيفة مسرح الموقف والمبدأ أنه ليس المسرح المنافق الذى يسعى إلى تمرير الثقافة الاستهلاكية وإنما هو مسرح يقف عند مشاكل الأمة يخاطب الطفل فيثير انتباهه ويستفذه إلى الضحايا الاجتماعية والسياسية فى حدود طاقاته الفكرية والعمرية.. فها هى الشاطر حسن تقدم الدليل القاطع على أن لا شئ يكبر عن ذهن الطفل إذا نحن انشئنا تقديمه له فحتى القضية الفلسطينية اتى يظن الكل أنها من اهتمام الكبار يجعلها السيد حافظ من انشغالات الصغار.

فأهل جزيرة الأمل المشردين ليسوا إلا ابناء فلسطين المشتبهين فى العالم المحتاجين للعون العربى وما جزيرة الحوت إلا رمزاً للصهيونية التى ابتلعت كل شئ.. فمن خلال موقف الشاطر حسن الذى أعلن الحرب على جزيرة الحوت فإن الكاتب يربى فى الأطفال الحقد على الأعداء (نجد أن عدونا الصهيونى يربى ابناءه على كره وبغض العرب فأولى بنا أن نربى أبناءنا على بعض الصهيونية حتى نخلق أجيالاً قادرة على أخذ حقنا الضائع طالما أن أجيالنا غير قادره على مواجهة هذا العدوان الشرس)[١٤]

كما يغرس فيهم فيهم حب التضامن مع الأخوة فى محنتهم.. إنه يقول لهم أن قضية جزيرة الأمل قضية كل الجزر مؤكداً بذلك قومية المعركة لأن الخطر يتهدد الكل ولأن الصواريخ النوورية الاسرائيلية تصل إلى كل العواصم العربية

(١٤) المسرحية ص ٥.

(المصيبة إنى معرفش أعمل حاجة بنفسى وأيد واحدة متسققش لازم الناس والشعب كله يبقى معانا حتى البلاد اللى جنبنا لازم يكونوا معانا لأن العدو مش عدوى لوحدى دا عدونا كلنا وما دام اخذ جزيرة الأمل واحنا سكتين له بكره ياخد كل الجزر وكل البلاد...)[١٥]

فيعيش الطفل قضية أمته ويشب على تقديسها فيكون إصراره على القتال وتحرير الأرض قوياً أن هذا الحق يصل ذروته عند ما يرفض السلطان (الشاطر حسن) رأى الوزير فى استقبال رسول جزيرة الحوت أم استقبال الضيوف حتى لا يقع فى فخ الاعتراف الرسمى بالعدو وليتأكد بأنه عدو لدود "يجب أن يستقبل استقبالاً عادياً"

الوزير : رسول جزيرة الحوت يستقبل استقبال الضيوف.

الشاطر حسن : دول أعداء جزيرة الأمل وفيه حرب معاهم دول ولاد عمنا لازم نعاملهم بالمثل فهمت خلوه يدخل بعد هذا الحوار يرفض اقتراح الوزير ومؤكداً بذلك الشعارات التى سالت عليها الدماء العربية الذكية فى ١٩٤٨ – ١٩٥٦ – ١٩٦٧ – ١٩٧٣...

(مفيش جزيرة اسمها الحوت... الجزيرة لما كانت اسمها الأمل وانتو غيرتوا اسمها وسمتوها الحوت... واحنا لا يمكن نسمح لشعب جزيرة الأمل يعيش كده).

كما تضمنت المسرحية إشارة لمعاهدة اسطبل داود رغم ادراكها عن الأطفال وتنبأت بسلسلة المعاهدات والتنازلات التى تقدم للعدو لو ما يحدث هذه الأيام..

جماليات المسرحية

إن شخصيات الشاطر حسن " تبدو مرسومة بدقة وموضوعية فى مكانها الصحيح فهى تشكل مجموعة من الأفطار والمواقف والسلوكيات التى غالباً ما تكتمل بعضها البعض".

إن المكان الذى تتحرك فيه هذه الشخصيات يحدد طبيعتها وتريبها داخل المجتمع فمواقعها تتراوح بين الانتماء للطبقة الحاكمة والانتماء للقاعدة بما يمثله هذا الاختلاف من تباين فى الثقافة والفكر والرأى الأمر الذى يعطى للصراع حدته وتناقضه... إن السيد حافظ يسلب أبطاله حرية الحركة فهو الذى يوجههم ويرسم

---

(١٥) المسرحية ص ٢٨.

طريقهم فهم عبارة عن علامات رياضية تجسد أفكار الكاتب ومواقفه لذا نجدها تكمل بعضها البعض أن فى هذا الاتجاه أو ذاك (فمختار والشاطر حسن وست الحسن) ليسوا إلا رسالة واحدة توزعت جملها وأفكارها لكن معانيها الإنسانية والنضالية تكمن فى تكاملها وتعاونها أما الشخصيات الأخرى (الوزير – الثقافة)... فليست إلا العالم الأخر الذى يرفضه الكاتب عالم اللصوصية والاحتيال والسجون والقمع وقبر الرأى الأخر أنه الوجه الزائف الذى صنعته العلاقات الاجتماعية والاقتصادية الفاسدة...

إن شخصية الشاطر حسن لا تبدو شخصية مثقفة بل تبدو عادية عامية وشعبية وطيبة لكنها واعية بالواقع السياسى والاجتماعى لهذا نجدها تهدف إلى التغيير وهى من هذه الناحية تشكل النقيض لجولى جاى عن برخيت حيث يشعى هذا الأخير دائماً لتكييف نفسه مع بيئته ومحيطه الاجتماعى لكن مجاملاته تتسم دائماً بالفشل فيلجأ لمختلف الوسائل الانتهازية يبدأ أن محاولات الشاطر حسن تكلل بالنجاح وتاكد ما تؤكده قيمة الإنسان كموقف. فهو يعلن الحرب لأن الجموع تريد ذلك ويوزع الأموال المسروقة لأن العدالة تفرض ذلك.. كما يشكل الشاطر حسن النقيض (أبو عزة) عند قرنوس (وأبو حسن) عند حسن يعقوب.

الشاطر حسن يعيش اصراع على جبهتين الأول داخلى لكنه ليس بهجرة داخل النفوس المحيطة البائسة وليس كذلك بصراع المثقف مع نفسه ذلك المثقف الذى أعطى للجموع كل ما يملك عقله وروحه وحياته ولكنها تأخذ ولا تعرف ما تريد فتتركه فى حيرته وقلقه وتأزمه إنه صراع الفطرة والإيمان وجهاد النفس وكبح اندفاعها نحو الشر. فهى من هذه الناحية تكاد تشكل شخصية فنية بالمفهوم الأرسطى.

أما الثانى فهو صراع مع المجتمع ساعياً نحو الأفضل نحو التغيير الواعى والتطهير المسئول من خلال الموقف والمبدأ والممارسات اليومية وتلك رسالة الثورى والمناضل، ليس الثورىالذى تربى فى أحضان الحزبية وأجهزتها البيروقراطية ولا المناضل الذى ألتهب جوفه الشعارات التدجيلية.. إنه إيمان الفرد بجماعته وقيمه وإنسانيته. ا لشاطر حسن بهذا يجسد مفهوم البطولة

بوجهها الإنسانى.

المشرف (عكس بطولة الشطار والعيارين التى ألفناها فى تراثنا القديمة) إنها بطولة فردية / اجتماعية تتجاوز تحقيق المنافع الذاتية والنوازع والشهوت الفردية، إنها تتحرك فى إطار التزام تام ومتكامل بالقضايا الإنسانية : الديمقراطية – الحرية – الوطن – الدين – الأخلاق.. نعم هذا الالتزام يقيد الفرد يسلبه نفسه لكنه من جهة أخرى يعطيه حريته إلا أنها تبقى مسئولة، إن السيد حافظ لا يريد أن يقدم للأطفال بطولة مزيفة مهزومة أو يقدم لهم نماذج طبق الأصل لنا فنحن لا نصلح بأن تكون قدوة لأطفال العرب حديثنا عن البطولة يجرنا إلى الحديث عن التراث كيف تعامل معه الكاتب وكيف جسد من خلاله مفهوم البطولة كما يتصورها.

التراث جهد إنسانى وملك للجميع ولكل واحد شرعية الاستفادة منه والسد حافظ فى هذه المسرحية ينهل من التراث العربى القديم لكن برؤية جديدة وبقراءة أكثر تقدمية. ومما يجب التأكيد عليه أن صاحبنا لا يلجأ إلى التراث هروباً من الواقع العربى المهزوم ليبحث عن مجد الأمة فى دهاليز الماضى. وإنما ليبحث فيه ما يجسد المواطن العرب.. ويتشف من خلاله آفات جديدة تنفتح على المستقبل وليؤكد انتماءه للثقافة العربية من جهة ثانية لكن دون أن يسلبه ذلك حرية الانفتاح على التراث العالمى.

فى هذه المسرحية يزاوج السيد حافظ بين التراث العربى والموروث الإغريقى من خلال طرح جديد ومعالجة جديدة :

فإذا كانت الأسطورة الإغريقية تجعل من الإنسان دمية فى يد الألهة وبعبارة أخرى فى يد القدر ثم يأتى الإنسان الغربى فى القرن العشرين فيتلقف الفكرة ويستخلص منها دلالات تجسد المعاناة الوجودية والميتافيزيقية للإنسان الغربى، والتى يعيشها أمام ظروف الحياة والدماء والرعب النووى والتعايش السلمى المفروض بالقنابل والبوليس...

فإن الأسطورة نفسها مع السيد حافظ تتحمل معاناة الإنسان العربى الذى جرب كل الأنظمة وأكتوى بكل الهزائم ولازال يدفع صخرة الرغيف والتخلف والتبعية

وغياب الديمقراطية إلى أعلى ثم ترجع به لى حيث بدأ.. ومع ذلك فإنه لا يسلك طريق الشطار والعيارين الذين احترفوا التحايل والخداع وشطارتهم وفطنتهم ليحققوا مكاسب فردية فاصبحوا بذلك أبطال الجماهير لأن خداعهم كان انتقاماً لها (أى الجماهير) بل سيصبحون مع السيد حافظ رسل الفضيلة وقادة الجماهير نحو الأفضل من خلال رفضهم للواقع والتمرد عليه ومحاولة إصلاحه الفضيلة وقادة الجماهير نحو الأفضل من خلال رفضهم للواقع والتمرد عليه ومحاولة إصلاح وتغييره فتجسدت فيهم أحلام الجماهير وبذلك يتحول مفهوم البطولة عند السيد حافظ من صراع الأبطال ضد الآلهة فى الأسطورة الإغريقية وبطولة الشطار والعيارين ضد غيرهم (أبطال ضد أبطال) إلى صراع الأبطال ضد الواقع الاجتماعى والاقتصادى.

وبالتالى تخلص بنا إلى أن الإنسان موقف وليس أداة.. إن الإنسان لقضيته ومبادئه وهذا ما يجسده الشاطر حسن.

لقد تمكن السيد حافظ من استغلال الحكاية الشعبية حيث طرحها بأسلوب بسيط يتناسب وعقلية الأطفال ومستواهم الفكرى، فالطفل لا يدرك البعد الفلسفى للأسطورة الإغريقية ولا للحكاية الشعبية ولكن المهم هو استغلالهخا فى توصيل مجموعة من القيم والأخلاقيات والدروس فصراع الوحش يوحى للأطفال بالشجاعة والتضحية والفضيلة الإيثار وممارسات الشاطر حسن اليومية تؤكد قيمة الإنسان كموقف وكمبادئ فيعرف قيمة الأمانة والعدل والتعاون والإخلاص والأرض والوطن.

أما إذا انتقلنا إلى المكان يبدو أن السيد حافظ يقدمه فى هذه المسرحية فى صورة واقعية قريبة من أرض الأطفال (السوق – القصر – الحى بغداد – رخصة عامة) فاختيار المكان تمر بشكل مرسوم ومقصود، فالسوق يشكل حضور المجتمع حضور التقاليد ظهور الخير والشر – ولما لا فالسوق العربى مكان للفرجة والممارسات الاحتفالية والاجتماعية على مستورى التقاليد والمعتقدات (حلقات الفرجة) والقصر يمثل حضور الدولة، السياسة، العدل.. وما بين السوق والقصر وليس إلا الامتداد للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية، والسياسية فى تنافرها

وصراعها وتقاربها وتباعدها نقرأ ذلك فى صعود الشاطر حسن إلى القصر ونزول الوزير إلى السوق.

فالسيد حافظ كا نلاحظ اختار أمكنة متنوعة هنا إلى القصر والبحر والسوق هناك مكان شاسع هو بغداد فهو إذا لا يحافظ على وحدة المكان حتى لا يسجن المتفرج، ويقيده ومن جهة أخرى فالمهم بالنسبة للكاتب ليس المكان أو حدته، وإنما ما يجرى داخل المكان، فالسوق ما هو إلا وجه لبغداد إلا الوجه الأكثر تصغيراً للعالم العربى لكل مشاكله وأزماته.

هذا المكان يوحى بزمان منهم، زمن له قناعان، قناع ما خوى وقناع أنى نجده فى لغة المسرحية.. لكن بلا شك إنه الزمن العربى الراهن فالمسرحية تحدثناعن جزيرة الأمل وأبناءها المشردين وتحدثنا عن تخاذل الجزر وتحدثنا عن البيانات الكاذبة الرسمية المذاعة عبر الأثير لخداع الجماهير وتضليلها وتحدثنا عن الوزير القاضى.. إنه بلا ريب الضم العربى الراهن والتخاذل العربى والاستسلام العربى للكيان الصهيونى، وزمن القهر والتردد والانحراف والتخلى عن فلسطين مقابل غزة وأريحا.. زمن العجر والمساومات والقيم الفاسدة.

ورغم ذلك فمكانها غير محدد قد يكون بغداد والعراق والوطن العربى وقاعة المسرح وأبطالها المتفرجون الحاضرون منهم والغائبون وزمانها مطلق يمتد إلى حيث المعاناة والقهر إلى حيث يكمن الفساد والطغيان.

فالمكان بالنسبة للسيد حافظ لا يخضع لمقياس الطول والعرض فهو ليس سوق بغداد ولا قصر السلطان حسان، وإنما هو مكان متمدد وفسيح، قد يشمل كل الوطن العربى بل كل العالم. وهو ليس واحداً بل يختلف باختلاف الأحداث : يتسع باتساعها ويضيق بضيقها. زمان المسرحية كمكانها مرتبط بالحدث. قد يمتد بعيداً وعميقاً فى الماضى عبر التراث، عبر الأسطورة وقد يمتد فى الحاضر والمستقبل لكنه فى كل حالاته ليس إلا زمان الإنسان المقهور المرتقب لليوم الأفضل والغد الجميل الذى يحلم به مقبول عبد الشافى فى مدينة الزعفران وحنفى فى حبيبتى أنا مسافر والشاطر حسن و...

وإذا انتقلنا إلى البناء الدرامى فإننا سنلاحظ تجاوزراً لبعض القواعد الأرسطية.

فأحداث المسرحية تبدأ بسيطة وناعمة فى اتجاه أفقى، لكنها سرعان ما تغير الاتجاه إنها فى اتجاه عمودى نحو الأعلى أو نحو الأسفل فهى تأخذ اجاهات متعددة ومتشعبة نلاحظ فيها السكون تارة والانفجار تارة أخرى.. الانفراج والتأزم.. كهذا الاضطراب ضرورى على ما يبدو لأنه موجود فى حياتنا اليومية المليئة بالتناقض والسير فى اتجاه واحد يخالف الواقع.

وكلما تقدمت بنا المسرحية من موقف لآخر يتضح لنا أن الصراع يتخذ شكلاً دائرياً لأنه فى كل مشهد وهو يناقش أو يحلل أو ينتقد للبعض أن المسرحية وصلت إلى عقدتها أو نهايتها لكنها سرعان ما تفاجئه من الخلف معلنةميلاداً جديداً وعقداً كثيرة...

إن المسرحية من جهة أخرى لا تقوم على أساس السببية أى بناء الحدث على ما قبله والذى يدفع نحو العى دائماً بل نجدها تعتمد عنصرى التناقض والصدفة وهذا يعطينا انطباعاً كبيراً بأن الكاتب يتدخل فى حدته شخصياته. فالشاطر حسن وجد الكيس صدفة وتشابهه بالسلطان كان صدفة.. لكن إطلاق المعتقلين وإعلان الحرب ومصادرة الأموال المسروقة كان نتيجة الإصرار والصراع والتناقض بين ارادتين اردة الشعب المتمثلة فى (الشاطر حسن) وإرادة الطبقة الانتهازية المحيطة بالسلطان والمتمثلة فى (الوزير).

الشاطر حسن بدأ نائماً حالماً لكن ما بعد النوم ليس إلا اليقظة والحركة وصحوة حسن من نومه واستئنافه لنشاطه اليومى يعطى للطفل انطباعاً خاصاً عن الكسل والنوم بأن حالة الحلم لا يمكن أن تدون. والحلم نفسه له ما يبرره لدى الأطفال. فالطفل نفسه يعلم بقطع الشيكولا والملابس واللعب.. فيقارن بين أحلامه وأحلام الشاطر حسن.

المسرحية كما يتضح ليست حدثاً واحداً، وإن لبست ثوب القصة فإنها تحررت من سلطتها (أى القصة) فلم تسجنها فى موضوع واحد، بل استطاع الكاتب أن يسبح فى عوالم كثيرة فها هى الأحداث تتشابك وتتحدد لتفجر المكان والواحد والزمان الواحد. فيضحى الزمان أكثر من لحظته: إنه الحلم والمستقبل والواقع... إنه التاريخ والحضارة.. الآن والآتى ويصبح المكان أكبر من الرقعة الجغرافية إنه

يمتد إلى حيث الإنسان والقصر والمعانات...

لغة المسرحية جاءت بسيطة وناعمة تتناسب ومستوى الأطفال العمرى والفكرى. هذه اللغة تصحبها شاعرية مرهفة تؤكد نبل عاطفية الكاتب وصدق التحامه بهموم مجتمعة وامتهز. نجد فيها ذات السيد حافظ وعاطفته بل نجده هو نفسه وسط حروفها يرسم مستقبل الطفل العربى يتكلم بنظم.. فيها رؤية الكاتب ما يريده ومالا يريده فحصى أكثر من وظائف نحوية أو دلالات لغوية بل مسودة الأفطار والآراء... عندما نتحدث عن الشاعرية فإننا لا نقصد بذلك الوزن والقافية والبديع والمحسنات اللفظية وإنما نقصد بذلك قدرة الكاتب فى الوصول إلى لب الأشياء وجوهرها. إنما شاعرية مرتبطة بالفكرة.

ارتباطها بالموروث الشعبى جعل الكاتب يعمد إلى السرد أحياناً إلا أن ذلك لا يعبث على الملل مع تلك الشاعرية. لغة المسرحية من جانب آخر تطغى عليها العامية إلا إنها تبقى قريبة نوعاً من الفصحى، وسواء كتبنا بالعامية أو الفصحى فإن الهدف واحد وهو أن السيد حافظ خاطب الطفل يحاول الوصول إلى لغة مرتبطة بالحياة، لغة تعبر عن الأشياء الجوهرية والأساسية، لغة لا تصدم الطفل أو تجعله يشعر بالعجز والانبهار وإنما يخاطبه بلغته التى يعيشها لا بلغة الراديو والتلفاز والمعلم...

(الشاطر حسن) مساهمة ناجحة وخطة متقدمة فى مسيرة حافظ المسرحية. نجح صاحبها فى تفجير كثير من القضايا التى تزاحم الطفل العربى وتشكل واقعه اليومى (فى المنزل – التلفاز – المدرسة – الشارع...) فيدخله فى رحلة السؤال والجواب؟

هذه الأسئلة لا شك وإنها ستقلق الطفل وتربكه ولابد وأن يبحث لها عن جواب إما داخل عالمه المحدود أو ف عالم الكبار الذى يفرض سلطته عليه.... فيبدأ الطفل فى تشكيل موقفه ويبدأ معركته الحاسمة فى تحطيم جدار الصمت المحيط به فتتنوع الأسئلة والأجوبة وتبدأ النوة فى الاختمار والتطور. إن المسرحية تستفز الطفل وتدعوه إلى معانقة الشاطر حاسن ليبدأ معاً معركة الموقف والمبدأ. فالمسرحية تعمل على زرع بذور الفضيلة والنبل فى نفوس الأطفال ففتجسد قيمة

الإنسان كموقف أكثر منه كائناً بيولوجياً.

المسرحية إدانة صريحة وواضحة للحكومات والمربين ورجال التعليم. بل تعرى الواقع العربى ككل الذى أصبح فيه الإنسان عبداً يتحكم فيه الواقع الاقتصادى... لكنها تؤكد أنه من بين قمامات الهزيمة والفساد وينبع الموقع الشجاع والبطل المخلص الذى يحمل هموم مجتمعه على كتفه يطوف بها أرصفة الحرمان والعذاب فلا تغريه صولجة السلطان ولا يرهبه سوطه.. هذا النموذج هو الشاطر حسن ابن الشعب.. واحد من الطبقات الفقيرة يحلم بالغنى وباليوم الأفضل، ليس واحداً من الطبقات الارستقراطية (إننا نحاول أن نقدم البطل الذى يصارع ضد الفقر ويسعى لتحسين أحواله المعيشية...)[١٦]

بقلم

شنايف الحبيب

(١٦) السيد حافظ : مسرح الطفل فى الكويت – ص ٥٨.

سندريلا تبعث من جديد
في مسرح الطفل

بقلم : صلاح البابا

- مسرحية سندريلا كيف وافق منصور المنصور صاحب الخبرة الطويلة في المسرح علي إخراجها للمسرح؟

هل أن المعالجة جديدة رغم أن الفكرة سبق وأن تناولها الآخرون من قبل؟

- يقول منصور المنصور :

لقد ترددت سنة كاملة في إخراج المسرحية ومع ذلك اقتنعت بالفكرة ولم أقدم عليها إلا بعد مراجعة للنفس وقراءه للمسرحية استمرت شهورا طويلة بعد دراسة طويلة استمرت سنة كاملة.

- ويقول منصور المنصور : رغم أن خبرة منصور المنصور وافية في مجال الطفل الا أنه لم يقدم علي إخراج أي مسرحية من مسرحياته (الستة) إلا بعد دراسة شاملة عكس البعض الآخر الذي يقدم مسرحياته في بضعة أيام فقط.

- ويقول المؤلف الزميل السيد حافظ عن سبب تناوله هذه الأسطورة مسرحيا. سندريلا هي رمز البراءة في عالم شرس سندريلا هي رمز الشعب الذي يعاني ويكابد – وفي عالم قبيح – زوجة الأب وأختها نعيمة وأختها فهيمة.

ثم يقول المؤلف :

حاكم المدينة يعاني من الوحدة فيقرر إقامة حفل كبير كي يلتقي بالناس ويعرف مشاكلهم ويلتمس الحلول لها.

- بينما وزيره المخلص يحاول أن يستغل الفرصة كي يزوجه من فتاة ويشيع في الناس أن الحاكم سيتزوجها وبالفعل يلتقي الحاكم بالناس ويلتقي بمشاكلهم.

ويفتح المؤلف أوراقه ويقول :

سندريلا تقدم الخير عن طريق مساعدة امرأة فقيرة أطلق عليها المؤلف اسم (أم الخير)

- ثم يقول المؤلف :

لقد ألغيت فكرة الساحرة ووضعت بدلا منها (أم الخير) فبدلا من الاعتماد علي فكرة عالم ما وراء الطبيعة جعلت منه (عالم الخير)

- وهنا يتم أول تحويل في الأسطورة

ثم يقول السيد حافظ :

قدمت شخصية الكلب والقط والأرنب (كركور، فرفور، سنور) أصدقاء سندريلا وهم يتعاطفون مع سندريلا أكثر من تعاطف البشر معها.

– وعن التناول الجديد يقول المؤلف :

وهنا قدمت تناولا جديدا للأسطورة لأن الأسطورة لا تتضمن علي هذه العناصر وجعلت من عالم الحيوانات أن تحل محل الراوي أو الكورس لأن الأطفال لا تستوعب هذا الشكل (الراوي أو الكورس) وهذه نقطة أخري في التناول

ثم يقول المؤلف :

لقد اتفقنا أنا والزميل منصور المنصور علي إدخال عناصر الكوميديا وخاصة كوميديا الموقف.

كما أن للرقصات التعبيرية دور فعال حيث رحبت السيدة عواطف البدر وخصصت ميزانية خاصة بذلك من استعراضات وأغاني للشاعر الفنان فلاح هاشم وألحان الملحن طالب غالي.

– ما هي أهداف المسرحية ؟

– الأمانة – الصدق – مراعاة الشورى في الحكم.

– ما هو الجديد في الشكل المسرحي ؟

سوف نقدم مسرحاً داخل المسرح وأتمني من الله أن يوفقنا لخدمة الطفل العربي ومسرحية سندريلا يشارك فيها مجموعة من الفنانين والفنانات منهم، اسمهان توفيق وحسين البدر وهدي حسين وسحر حسين وحسين المنصور، حسن القلاف، وليد الجمال، نادية الغضبان، جاسم عباس.

- **والمسرحية تشتمل علي اثنتي عشرة أغنية تتفق كلماتها مع مشاهد وحوارات المسرحية كتبها فلاح هاشم. أما الألحان فهي للملحن طالب غالي.**
- **ويقول منصور المنصور: يكفينا فخر أن العديد ممن يشكلون ظاهرة فنية قد خرجوا من مسرحنا (مسرح الطفل).**

فنحن نعمل من عام ١٩٧٨ من أيام عرض مسرحية السندباد البحري حيث برزت في ذلك الوقت استقلال أحمد وفي عرض مسرحية البساط السحري برزت رجاء محمد.

- ثم يقول منصور المنصور :

ولقد برز عبد الرحمن العقل من خلال مسرحنا مسرح الطفل - كما برز حسين المنصور وهدي حسين وشقيقتها سحر أيضا وليد الجماز - كلهم والحمد لله برزوا من خلال مسرح الطفل عندنا.

مجلة عالم الفن ١٩٨٣/٩/٤

مسرح الطفل
عند السيد حافظ

بقلم : أ. د. أسامة أبو طالب

وكيل وزارة الثقافة فى مصر سابقاً

(ندوة شارك فيها المخرج مصطفى سعد ود. علاء الجابر)

التقيت بالسيد حافظ عام ١٩٦٨ بالمركز الثقافى الفرنسى بالإسكندرية حين كانت تعرض أحدث مسرحياته وهى بعنوان " كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى" وقد أصابتنا جميعاً هذه الدهشة الصادمة وقلنا من أين يأتى كل هذا الجنون المسرحى وكنا حداث العهد بالمسرح الأوروبى وتوقعنا توقعات كبيرة جداً لهذا الكاتب لكن المشهد المسرحى جمد وثبت على عدة أسماء فى ذلك الوقت وحدث اختناق ذاتى للمبدعين أنفسهم أمام هذا الجمود والثابت. لفتت نظرى فى العمل الذى قد قرأته مؤخراً للسيد حافظ وهو بعنوان " ملك الزبالين" وأراد فى هذه المسرحية أن يتأصل وأن يؤصل فى عمق التاريخ الأدبى والشعبى والفكرى المصرى والعربى والبحث عن الحرية. إن هذا النص الذى تحقق على يد السيد حافظ ببساطة شديدة جداً وإنسانية مذهلة يرد على الذين اتهموا أعمال السيد حافظ بأنها أعمال ممعنة فى التجريب وأعمال ممعنة فى التعقيب بهذا الرد الذى ذكره الدكتور/ كمال الدين عيد بأن السيد حافظ حقيقة هو صفحة جميلة متنوعة تجد فيها كل ما يمكن أن تجده من البسيط إلى الكبير إلى الثرى المعقد إلى المتناغم الناعم التلقائى ومنها هذا العمل الذى أعتقد أنه عمل هام جداً ببساطته هذه وتلقائيته وفى هذا العمل يظهر السيد حافظ كاتباً متواضعاً حقيقة لأن الكاتب اعترف هنا أن الكاتب هو المخرج الأول لنصه المسرحى وهذا تصوراً عقلانياً مثلما يرى الرسام اللوحة وهو يملك صناعة ماهرة فى بناء المسرحية والتمكن من التقنية التى لا تبدو إلا بسيطة فى الظاهر ولكن يكمن تحتها عمر من الصنعة وتمكن شديد جداً تستطيع أن تنتج مثل هذا العمل البسيط.

وأنا حزين وأول الناس النادمين لأننى لم أقرأ هذا العمل والسبب يعود إلى قيمة هذا العمل والقيمة دائماً متواضعة ولا تفرض نفسها والسيد حافظ من أصحاب الحجل القيمى لأن التفاهة السطحية متبجحة وفارضة نفسها وسوقية وسافرة الوجه ولم يعرض على السيد حافظ هذا العمل وهذه البساطة والتلقائية ناسبت الموضوع لأن هذا الموضوع لم يكن من الممكن أن يعبر عنه بشكل معقد ولا أقصد بالتعقيد الكتابة بالعامية المصرية لأن السيد حافظ يستطيع أن يكتب بلغة عربية فصيحة وبسيطة جداً كما يمكن تكوينه أو تعميمه أو أى لهجة عربية

أخرى لكن بساطة الفكرة والحكاية أن هذا الزبال الذى تمكن ان يقيم العدل لمدة سبعة سنوات ولقد دهشت كثيراً إلى أن أشار إلى السيد حافظ بفكر القرامطة وفكر الزنج وكل هذه المسائل عندما خرجت الدهماء والقطيع العار ثائراً غاضباً متمرداً على سوء أحواله وفساد حكامه فاختار السيد حافظ هذا النسيج وهذه التلقائية لم يعقد المشهد على الإطلاق لم يحلى نفسه ككاتب ولأنه مسرحى بالفعل لم يكتب إلا عشرة أسطر من الملاحظات المسرحية الإخراجية. وهذه مساحة للحرية المبدعة التى يعطيها فنان إلى فنان أخر.. لم يشأ السيد حافظ فى رؤية المشهد الذى يراه بعقله جيداً.. لم يشأ أن يفرض هذه الرؤية على الإطلاق..

لم يفرض حشده للمكان وتصويره له أو يفرض تصوراً منظرياً.. أو تصوراً مكانياً لهذا الفراغ المسرحى وترك كل هذا ببساطة للمخرج.

السيد حافظ طماع إذا أراد أن يرى هذا العمل على أيدى أكثر من مخرج وفى كل مرة سوف تتباين الرؤى وتتنوع وتثرى وتختلف فيرى من مسرحيته عدداً لا متناهياً من المسرحيات لو أن الحال كان أحسن من ذلك بكثير، ومن هنا أرى أهمية هذا العمل البسيط الذى أيضاً تكمن قيمته فى احتوائه على قدر هائل جداً من الفكاهة الراقية التى تنتظر المخرج أيضاً كى يفجر هذه الفكاهة وكوميديا الموقف الذى يستطيع أن يخلقه بعناية شديدة.

ومن هنا تأتى كلمة المخرج / مصطفى سعد الذى طرح عدة أسئلة هامة عن سبب عدم تقديم المخرجين الكبار الذين أخرجوا له فى الكويت مثل أحمد عبد الحليم، ومحمود الألفى وسعد أردش ومحمد سالم أعمالاً له فى مصر رغم أنهم يملكون هذا والفترة الزمنية هذه كانوا متربعين على قمة المسرح.

ثم تحدث الناقد والكاتب / علاء الجابر من دولة الكويت...

تعرفت على السيد حافظ فى أكتوبر سنة ١٩٨٣ فى مسرحية سندريلا ومن لقائى بالسيد حافظ حيث كنت متابعاً لمسرح الطفل بالكويت وكنت شاباً صغيراً فى ذلك الوقت، وكان أول عرض لمسرح الطفل فى الكويت سنة ١٩٧٨ للأستاذ / محفوظ عبد الرحمن "سندباد البحرى" وكان ثانى عرض أشاهده كان "سندريلا" للأستاذ /

السيد حافظ وهذا العمل كان رقم ١٤ فى تاريخ المسرح الكويتى فمنذ البداية لفت انتباهى أعمال السيد حافظ.

وجدت أمور متشابه بينى وبينه... أولاً أن هذا الرجل عمل فى المسرح وهذا ليس تخصصه الأول وإنما متخصص فى الفلسفة وأنا عرفته من المسرح وليس فى التخصص... والأمر الثانى أنه عمل فى مسرح الطفل بالكويت.. وهو مصرى فكان مسرح الطفل فى الكويت هو لعبتى وهوايتى بعد السيد حافظ ويبدو أن السيد حافظ قد أخذنى إلى هذا العالم ألا وهو مسرح الطفل وأيضاً هو عمل باحثاً فى المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب وأنا أيضاً عملت فى هذا المجلس باحثاً وهو قدم عشر أعمال مسرحية للطفل بالكويت.

وأنا أيضاً قدمت عشر مسرحيات للطفل بالكويت. كنت أغار من السيد حافظ غيرة حقيقية فالسيد حافظ شكل علامة فى مسرح الطفل بالكويت فمازالت العروض التى قدمت وهى عشرة مسرحيات :

سندريلا	عام ١٩٨٣	إخراج / منصور المنصور
الشاطر حسن	عام ١٩٨٤	إخراج / أحمد عبد الحليم
سندس	عام ١٩٨٥	إخراج / محمود الألفى
محاكمة على بابا	عام ١٩٨٥	إخراج / أحمد عبد الحليم
أولاد جحا	عام ١٩٨٦	إخراج / محمود الألفى
حذاء سندريلا	عام ١٩٨٦	إخراج / دخيل الدخيل
عنترة بن شداد	عام ١٩٨٧	إخراج / أحمد عبد الحليم
فرسان بنى هلال	عام ١٩٨٧	إخراج / محمد سالم
بيبى والعجوز	عام ١٩٨٧	إخراج / حسين مسلم
الساحر حمدان	عام ١٩٩٠	إخراج / أحمد عبد الحليم

لو تتبعنا مشوار السيد حافظ وأميل إلى الدقة (الشاطر حسن – أولاد جحا – على بابا – عنتر بن شداد – فرسان بنى هلال – الساحر حمدان) ٦٠% من أعمال السيد حافظ تنتهج خط التراث العربى والشعبى. وهذا النهج يسير وفقاً مع خط السيد حافظ خطه القومى وبحثه الدائم عن مسرح عربى أصيل مثلما فعل عز الدين المدنى ويوسف إدريس وسعد الله ونوس.. السيد حافظ فى جانب مسرح الطفل ينتهج إلى التراث العربى الأصيل.

أما التراث العالمى فقد عمل عليه السيد حافظ فى مسرحيته "سندريلا" و"حذاء سندريلا".. لماذا سندريلا بالذات لا أعرف؟

أما التأليف الخالص بيبى والعجوز ومسرحية سندس.. أتوقف عند مسرحية سندس.. من وجهة نظرى أن مسرحية سندس من أنضج المسرحيات لدى السيد حافظ تطرق إلى الهم العربى والصراع الأيدولوجى بين الصهيونية والعالم العربى بطريقة تسلب لب الطفل وفى نفس الوقت لا يحس بأن هناك فوقية أو رسالة أكبر من عقل الطفل.. رسالة بسيطة جداً وعميقة جداً. لها جذور تعبر عن رأى الكاتب.. وإن لم يكن يظهر فى أقوال وحوار الممثلين ولكنها كان العمل ناضج جداً أو ترك أثر عميق جداً إنه كتبه بروحين.. روح الكبير الذى يملك الفكر القومى وروح الطفل الذى يشعر بماذا يقدم للأطفال وإن كنت اختلف فى وجهة نظرى أن تقدم السياسة للأطفال، لكن السيد حافظ أجبرنى على حب هذا العمل وأوضح لى كيف تقدم الرسالة السياسية للطفل بطريقة ما إذا كان ورائها كاتب بارع.. أما العمل الثانى " بيبى والعجوز " تطرق فيه السيد حافظ إلى موضوع خطير جداً وبالذات فى الخليج وهو قضية الخدم فى الكويت.. واعتماد الأسرة الكويتية على الخدم وإلقاء القضية السلبية على الخدم وتفكك الأسرة لهذا الجانب وأن الأب كان لا يعرف عن ابنته حتى تضيع فى الشارع ويجدها رجل كبير.. أى أن الموضوع كان خطيراً وكان أسلوب السيد حافظ وبراعته فى الكتابة يجعلنى أنسى دور الناقد ويجعلنى أجلس فى دور المتلقى الذى يعجب بالعمل.. السيد حافظ فى توجهه فى مسرح الطفل بالكويت كان له دور مؤثر وفاعل فى مسرح الطفل بالكويت.

السيد حافظ ساهم فى بروز نجوم كثيرين جداً فى مسرح الطفل فى الكويت الذين أصبحوا الآن نجوم فى الكويت وهذا الأمر يحسب له. وأنا آسف للتحدث عن مسرح الطفل فقط لأن هذا محور عملى وأعتقد أن السيد حافظ مازال يحمل فى جعبته الكثير لمسرح الطفل فى الكويت ومازال له مريديه ومعجبيه، ومازال

يذكرونه بكل الخير والحب رغم كل السنوات التى غاب عنها عن الكويت.. ولا يذكر اسم مسرح الطفل فى الكويت إلا ويذكر اسم السيد حافظ وقدم من روحه الكثير لمسرح الطفل فى الكويت والمسرح الكويتى ومازال يتابع هذا الرجل رغم أنه بعيداً فى مكان ولكنه قريب فى القلب.

أحترم هذا الرجل وأقدره جداً وليس غريباً أن يكون لهذا الرجل كل هذا الثقل لمحبيه ومريديه فى مصر وفى الكويت مازال يحبوه ويتمنون أن يعود ثانية ليكون بينهم..

د. أسامة أبو طالب

مسرح الطفل

دراسة في مسرح السيد حافظ

بقلم : حمدي الجابري

سندريلا الكويتية ظهرت علي خشبة المسرح أخيراً

المسرحية خطوة للارتقاء بمسرح الطفل في الكويت

إن مسرح الأطفال من أعظم الابتكارات في القرن العشرين ولسوف تتضح قيمته وأهميته التربوية.. هذا ما أكده مارك توين واستشهد به وينفرد وراد في كتابه القيم مسرح الأطفال الذي ترجمه محمد شاهين الجوهري عام ١٩٦٦...

ومع عرض مسرح الطفل لمؤسسة البدر يمكن القول إن عواطف البدر ما زالت تصر مع منصور ترسيخ أعظم الابتكارات في القرن العشرين في الكويت.. وهو مسرح الطفل.. فقد جاءت سندريلا عواطف ومنصور السيد حافظ لتكون العرض السادس الذي يؤكد إيمان أصحابه بضرورة خلق مسرح للطفل في الكويت بعد أن آمنوا جميعا بأن مسرح الطفل أيضا كما يقول مارك توين – أستاذ الأخلاقيات والمثل العليا – بل خير معلم اهتديت إليه عبقرية الإنسان لأن دروسه لا تلقن عن طريق الكتب المدرسية والمدرسة بشكل ممل مرهق بل بالحركة التي تشاهد فتبعث الحماس وتخلقه وتصل الي أفئدة) الأطفال... وما أكثر المثل العليا والأخلاقيات التي يحتاجها طفلنا العربي في مسرحه.

وبالطبع لم يكن من الممكن أن تكون سندريلا العربية صورة طبق الأصل من زميلتها الأوربية التي يحفظها أطفال العالم الغربي والعربي.... ولذلك حرص المؤلف السيد حافظ علي إكسابها بعض الملامح الشرقية دون أن تبتعد كثيرا عن الأصل مما يجعل المسرحية أقرب إلي الإعداد منها إلي التأليف كما تذكر الإعلانات.. فهي الفتاة الرقيقة التي تخضع لسيطرة زوجة الأب وسوء معاملة الأخوات وتصل إلي الأمير فتفوز بقلبه، وتهرب في الثانية عشر ليلا قبل أن يكشف أمرها وتبقي فردة الحذاء لتدل عليها في النهاية فتصبح زوجة الأمير وتعفو عمن أساء إليها.

وفي هذا الإطار العام للقصة تحرك السيد حافظ محافظا قدر جهده علي أهم معالمها مضمنا إياها الكثير من الدعوات للحب ومساعدة الغير الذي ظهر في الجزء التمهيدي الأول الذي خصصه في النص المكتوب لعرض شخوصه وطبيعة علاقاتهما وهم الأم وبناتها وسندريلا والأصدقاء من الحيوانات الفأر والقط

والكلب بدلا من الفئران والسحليات في الأصل الأوربي مما أحدث نفس التأثير بالنسبة للمشاهد الطفل وإن كان السيد حافظ وقع في هذا الجزء في خطأ لا يغتفر عندما جعل أهل السوق أيضا يسيئون معاملة سندريلا دون سبب واضح رغم أنها تنتمي إلي نفس طبقتهم ولا يتحول موقفهم لمساعدتها إلا بعد تدخل كبير السوق وتعريفهم بأصلها كابنة لأحد رجال السوق ممن يتصفون بالأمانة. أما في الجزء الثاني فيعتمد الحدث علي تدخل أصدقاء سندريلا من الحيوانات لمساعدتها حتي تصبح زوجة الأمير لأنها بالفعل كما تؤكد المشاهد المتتابعة الأفضل والأحق.. كما تساعدها أيضا العجوز "محققة الأماني" التي تصنع معها سندريلا الخير فتستحق منها المساعدة للوصول إلي القصر في الصورة البراقة بفضل قدرات العجوز.

وبالطبع أيضا فإن العجوز وقدراتها السحرية الكبيرة قد ساعدت المؤلف علي إثارة خيال الطفل المشاهد وأيضا علي تأكيد أن الخير ومساعدة الغير لا يمكن إلا أن تعود علي الإنسان بكل خير.

إنه استغلال مشروع لإحدي روائع الأطفال في العالم وربما تكون بداية للاهتمام باستغلال التراث الإنساني في مسرح الأطفال في الكويت بدلا من السطحيات التجارية التي أغرقت المسرح الكويتي لأكثر من عامين فيما لا ينفع منه تحقيقا لربح مضمون بسبب حاجة الطفل لهذا النوع من الفن الوليد.. وهو كبداية للمؤلف في كتابة مسرحيات للطفل تستحق الاهتمام كما توفر جهده في خلق القصة ليكثف هذا الجهد في صياغة النسيج والتفاصيل والاهتمام بالأسلوب واللغة التي خلط فيها المؤلف ربما عن عمد بين اللهجة المصرية والكويتية وان كنت أفضل العربية المبسطة والفصحى، التي ستكون أقرب إلي روح الموضوع المستورد الذي سيصبح بالتالي أكثر جمالا وقدرة علي الإقناع بالقيم الجميلة التي يعتمد النص عليها تماما والتي حرص المؤلف علي تأكيدها بالكلمة والإشارة إلي الرقصة والأغنية وهو ما تفتقده عادة النصوص المكتوبة للأطفال.

أما المخرج منصور فهو يؤكد للمرة السادسة فهمه لهذه النوعية الهامة من العروض التي تسد فراغا هائلا رغم كثرة العروض... فقد حاول منصور المنصور استغلال كل شيء في هذا العرض ليحقق نوعا من الإبهار يجذب الطفل

طول الوقت لما يجري علي خشبة المسرح. أي أنه اعتمد علي عناصر العرض بشكل كبير ربما أكثر من الحاجة أحيانا إلي مشهد خيال الظل ليجسد قصة تروي وجهاز " الالترافايلوت " ليخلق تأثيرا جماليا ونفسيا دون حاجة حقيقية بالإضافة الي استخدام البروجيكتور المتحرك في أوقات كثيرة أضاعت القيمة الحقيقية لاستخدامه الضروري في مشهد لقاء سندريلا بالعجوز...

كما أن خطة الإضاءة حرص فيها منصور المنصور علي تأكيد الحدث وأيضا التغيير المستمر الذي وإن كان يبهر المشاهد إلا أنه أيضا يمكن أن يخلق نوعا من التشتت مع كثرة التنقلات بين مشهد وآخر التي نص عليها المؤلف حتي كاد يضيع في التنفيذ الهارموني المفترض بين مشهد وآخر... كما أن هذا الإفراط قد أضاع في الزحام المشهد الرئيسي في سندريلا وهو المشهد الحيوي بدونه الكثير وهو مشهد تجربة الحذاء أن تجند له إمكانيات العرض من إضاءة وديكور وممثل ولأنه يمثل لحظة الاكتشاف الجوهرية في المسرحية.

ونظرا لأن منصور المنصور هو شاعر المسرح أي المخرج صاحب الكلمة الأخيرة والأولي في توظيف واستغلال عناصر العرض المسرحي فإنه يجب أن تتوقف معه قليلا وبجدية عند ديكور العرض... لا يمكن تصور إمكانية تنازل مخرج برغبته عن أهم أجزاء خشبة المسرح دون أن يكون هناك خلل ملموس خاصة وأنه يعرف بلا شك منطق القوة والضعف في خشبة المسرح... لقد خصص مصمم الديكور بموافقة المخرج مقدمة خشبة المسرح بامتداد أمتار أربعة لبيت سندريلا مع فتحات ثلاث متوسطة الطول بارتفاع مائة وخمسين حركة الممثل خاصة في الدخول والخروج وما أكثرهم في المسرحية بالإضافة الي الاستغناء التام عن يمين ويسار مقدمة خشبة المسرح دون أي غرض واضح إلا استكمال الشكل الجميل للمدرج الذي يوصل الخشبة بالجزء العلوي ويتيح الفرصة بشكل أفضل للحركة المسرحية مع استبدال الأماكن كان يخدم أكثر العرض... حيث أن المشاهد التي تجري في بيت سندريلا محدودة والشخصيات بينما السوق والقصر والرقصات وبالتالي كان من المفترض أن تتاح لها مساحة أكبر تتيح فرصة أكبر حركيا وجماليا ليتمكن خلالها المخرج ومصمم الرقصات من استغلال

المكان والبشر بشكل أفضل.. كما أنه كان من غير الموفق وظيفيا تخصيص الجزء العلوي للقصر والسوق في نفس الوقت.. لأنه إذا كان وضع القصر في المكان يتيح الفرصة لخلق الإحساس بالتفوق وسيطرة السلطة الممثلة في القصر فإنه من التناقض أن يكون السوق وأهله علي نفس المستوي بالإضافة إلي كون الديكور كتلة واحدة جامدة قد حدد كثيرا من فرصة المخرج لاستغلال عناصره وترك إحساسا بالثقل والجمود نابعا من ثقل الكتلة وهو الإحساس الذي لا يتناسب أصلا مع اسم سندريلا... نفسها كاسم ارتبط دائما بالرقة والبساطة الأخاذة حتي أن البعض يستغل الاسم " سندريلا " للدلالة علي الرقة والبساطة والجمال الذي لم يتوافر بشكل يليق جماليا ووظيفيا بالعرض المسرحي وإن كانت الألوان وتركيباتها تشهد للدكتور مصطفي عبد الوهاب مصمم الديكور بالقدرة الكبيرة علي إشاعة البهجة من خلال تركيبة اللون ومفرداته بينما الديكور نفسه لم يخدم العرض... ونفس الشيء يمكن أن يقال عن رقصات الدكتور حسن خليل الذي كان مضطرا لتحديد حركته وفقا للمساحة التي يسمح بها الديكور وهي ليست كبيرة وكدس فيها معظم الشخصيات والكومبارس وإن كان يعطي إحساسا بالكثرة والتجمهر إلا أنه لا يعطي أي إحساس بالجمال في التكوين أو الحركة بينما جاءت ملابس رجاء البدر متناسقة الألوان بسيطة الخطوط تخدم الشخصية والموقف تماما كألحان طالب غالي الكثيرة والمؤثرة ولكن ليس إلي درجة كلمته الطنانة في برنامج العرض لا أفهم سبب إغفال اسم فلاح هاشم كمؤلف للأغاني التي زادت عن عشر رغم أن الإعلانات والبرنامج يضم أسماء كل كبيرة وصغير في المسرحية.

يبقي أداء هدي حسين وسحر حسين متميزا وفي حدود إطار الشخصية كما أن انتصار الراح تزداد تقدما باحتكاكها بالخشبة بالإضافة إلي تأثير دراستها الأكاديمية وأشاع حسين البدر الوزير وزميله حسين المنصور جوا من جلال يناسب المنصب والقصر أما أسمهان توفيق فقد أدت دوري زوجة الأب نموذج الشر والعجوز صانعة الخير دون اختلاف في الشكل أو الأداء مما أوجد نوعا من التشويش عند الطفل بالإضافة إلي أن صوتها الجميل وربما يكون أكثر تعبيرا في

الإذاعة والتلفزيون وإن كان يبقي لها حماسها الشديد للمعاونة في حركة مسرح الطفل بالكويت في شكل جاد كتابة وإخراجا وتمثيلا... وقد بذل كل من حسن القلاف ووليد خليفة وعامر الكندري وسلام السكيني ومفرح الدخيل كل الجهد وبحماس وإن برز حسن القلاف أما الطفل جاسم عباس فإن موهبة كبيرة تستحق الرعاية ليقدم الكثير لمسرح الطفل في الكويت فهو كتلة نشاط حية وإحساس كبير بالخشبة والوقف والشخصية التي يلعبها وأيضا إحساس بجملة الموسيقي وبزملائه يدل علي عشق كبير لخشبة المسرح يمكن أن يثمر كثيرا... ويبقي من الكبار في السن في المسرحية أحمد العامر المنادي فرغم حجمه وصوته المسرحي وملابسه واكسسواره فإنه قد قدم دوره في حدود المرسوم حيث لم يخدمه الدور كثيرا..

في النهاية لابد من الإشارة إلي ضخامة المصروفات في عرض سندريلا والتي لابد أن نشير أيضا الي أسلوب عواطف البدر ومنصور المنصور في التعامل مع مسرح الطفل بهدف تحقيق المتعة والفائدة بالدرجة الأولي دون اعتبار كبير للربح والخسارة المادية مما وفر للعرض إمكانيات كبيرة لا يمكن إلا أن تحقق النجاح الفني والمادي فالمسرحية ورغم بعض التحفظات الفنية خطوة كبيرة للارتقاء بمسرح الطفل في الكويت...

وبالمناسبة هناك فرصة ذهبية يتيحها المجلس الوطني لكل من له علاقة بمسرح الطفل وذلك خلال ندوة كبيرة تقام الشهر القادم يشرف عليها صدقي حطاب أرجو أن تجد الاهتمام الذي يتناسب مع أهميتها أيضا لأنها خطوة أخري لخدمة أعظم ابتكارات القرن العشرين... مسرح الطفل.

د / حمدي الجابري

جريدة الوطن

١٥ / ١٠ /١٩٨٣

مسرحية الشاطر حسن

بقلم : حسن عبد الهادي

فلسطين

مجلة " صوت الخليج "

١٣ أيلول ١٩٨٤

يمر المنادون على خشبة المسرح طولا وعرضا ينادون ويعلنون للناس أن الوالي يطلب قميص أسعد سعيد في البلاد، التي لا يوجد فيها من هو على قدر بسيط من السعادة في واقع الأمر، إنه " حوار الطرشان " ولكن النفوس دائما تتوق إلى الجوائز، ومن هنا فإنها تعيش في صراع دائم مع العالم الذي يحاصرها ؛ إنه صراع القيم والمواقف، والشاطر حسن يعي طبيعة هذا الصراع جيدا، نراه نائما تحت الشجرة، يوقظه صديقه مختار، ويبدآن جولتهما في سوق المدينة، وهناك يعثر على حافظة نقود ست الحسن الأميرة، ويلعب لعبته في محاولة منه لإعادة الأمانة إلى صاحبتها، وفي هذه الأثناء يكون السلطان الحقيقي قد مر بالسوق ليقف على أحوال الرعية، وتكون ست الحسن أيضا قد رأته جزافا، وتؤكد على أنه يجب على الحاكم أن ينزل ليرى المحكوم على الطبيعة، لأن الشعب هو التاج وهو الباقي الخالد في حين أن الأشخاص يأتون ويمضون وهكذا دواليك. وينتهي الفصل الأول بطلب من السلطان بضرورة إحضار شبيهه ليبقى في القصر أثناء تفقده أحوال الرعية.

وفي بداية الفصل الثاني تدخل أم الشاطر حسن باحثة عنه، فهي لا تدري بأن ولدها قد أصبح قائما بأعمال السلطان " إذا جاز التعبير "، ويمارس سلطاته بين الناس، ويثبت أواصر الحب بين طبقات المجتمع من خلال زرع العادات الطيبة بينها، وخلال ذلك يعين الشاطر حسن صديقه مختار – الذي جاء إلى القصر ليرى صديقه القديم – مساعدا له للشئون المالية، ويلتقي حسن بست الحسن ويحاول أن يعطيها الأمانة، ويجد أنها قد تعلقت به وبخفة دمه ولطفه، وهنا نرى مشهدا جميلا بين العقل واستقلال أحمد يزيده جمالا خفة دم وقفشات محمد جابر، ثم يدخل أحدهم ليفوز بالجائزة المالية فيكتشفه الشاطر حسن الذي كان صديقه سابقا ويمنحه قليلا من المال وقوت العيال. وتتطور الأمور ويعود السلطان إلى قصره ويعود الشاطر إلى الشارع ولكن بعد أن عرف أن الشعب يرفض المهادنة على حساب الكرامة ويريد العدل والمساواة تحت راية واحدة.

<u>النص :</u>

يطرح النص أكثر من قضية حياتية هامة، منها المحبة والتواصل والترابط

الاجتماعي، والصدق في العلاقات الإنسانية، وحرية الفرد من خلال تحقق حرية القول والفعل لكافة الفئات الاجتماعية، أضف إلى ذلك رفض الحلول الاستسلامية التي تتنافى وعادات وتقاليد العالم العربي الذي تعود أن يكون رائدا في كل المجالات الحياتية، حتى وإن احتاج ذلك منه أن يضحي بدمه وحياة بنيه، وقد أوصل الزميل السيد حافظ هذه المفاهيم إلى الخشبة في ثوب لا يعوزه الأناقة والجمل الجذلى القصيرة التي أعدها العيدروسي الذي نجح ممثلا ومعدا، فقد عابه الجري وراء النكتة والإضحاك ولكن عذره في ذلك أن الطبع يغلب التطبع !

الإخراج :

لعل أول ما يلفت الانتباه في عرض الشاطر حسن هو البصمات الإخراجية المتمكنة الواضحة لأحمد عبد الحليم، الذي كان حريصا على خلق إيقاع يساير ويوافق الخلفية الدرامية للنص منذ بدء العرض وحتى نهايته، مما منح العرض فرصة كبيرة للتأثير على الجمهور وشده إلى العرض حتى النهاية، وقد سايرت الحركة " الميزانيس " أيضا طبيعة تفكير ومقولات الشخصيات المسرحية، وإيقاع حياتها الفسيولوجي والسيكولوجي " الجسمي والنفسي" إطارا مناسبا للحركة المسرحية، التي تميزت بالدقة والطاقة الإيحائية الهائلة، حتى أنها في بعض المشاهد جاءت لوحة تشكيلية، خاصة المشهد الأخير الذي تفجرت فيه عوالمنا الداخلية فرأت الأمل قادما من خلال الإحساس بالواقع الأليم، ثم بلا شك كانت الطريقة التي اتبعها المخرج وهي " الفاختانكوفية " ملائمة بحيث أن على الممثل أن يلعب دوره وفق مقولة " إذا كنت مكان تلك الشخصية فماذا تفعل ؟ " مبتعدا بذلك عن السقوط في عملية التجسيد الكامل، أضف إلى هذا أن الممثلين أعطوا أفضل ما لديهم فكانوا كتلة حيوية نشطة ومقنعين إلى حد بعيد.

الديكور :

وقف الديكور الذي صممته ماجدة سلطان بطلا إضافيا في العرض، فقد اعتمد أسلوب الشرطية الإيجابية، تاركا بذلك حرية فانتازيا التخيل للجمهور، وبذلك حقق إضافة درامية وجمالية بحيث لم يفرط بالفراغ الضروري لحركة الممثلين، فهو بالإضافة إلى شكله الجمالي وحركته الميسورة السهلة على عجلات، جاء

رمزا لواقع الحياة التي يعيشها الشاطر حسن. إنه فهم معاصر لوظيفة الديكور في المسرح الحديث وسمة بارزة من سمات التكامل في العرض المسرحي الذي قدمته فرقة الناس.

<u>الموسيقى :</u>

لعبت الأغنيات والموسيقى دورا فاعلا في توصيل المقولة المسرحية للنظارة، فقد جسدت كلمات عبد الأمير عيسى وموسيقى حسين أمين الفكرة العامة، فأضافت كما كبيرا من الحيوية والنشاط إلى المشاهد، كما أمتعت الرقصات التي صممها العقل وسامى طاحون الأطفال إذ جعلتهم يعيشون الحدث الذي جاء متمثلا لطبيعة العمل في الزمان والمكان، لكن ثمة بعض الإضافات التي شكلت نتوءات ليس لها علاقة عضوية مع الأصل، ولولا يقظة المخرج وفطنته للعرض لبدا العرض تعليميا هو في غنى عنه. كما وأن بعض الإضافات الانتقادية في القول أو الحركة لم تكن واجبة.

<u>الممثلون :</u>

عبد الرحمن العقل : أفضل من يمثل للطفل، حضور وخفة دم وفهم مسرحي كبير.

استقلال أحمد : تستفيد كثيرا من خبراتها السابقة وقدراتها الإبداعية واضحة.

محمد جابر : شعلة نشاط وحركة مستمرة وابتسامة لا تنتهي.

هدى حمادة : ممثلة جيدة ودورها أصغر من قدراتها.

الأطفال : الحكم عليهم سابق لأوانه وخاصة وأن هذه هي التجربة الأولى لمعظمهم.

وختاما هذا العرض متميز يخدم مسرح الطفل ويبعد به عن " لعب العيال " الذي مللنا منه.

الشاطر حسن

بقلم : فيصل السعد (الكويت)

جريدة : الرأي العام

١٩ سبتمبر ١٩٨٤

الناقد الحقيقي لابد أن يأخذ بالحسبان بيئة الكاتب ومستوى مجتمعة وثقافة الآخرين التي ينتمي إليها، إذ لا يمكن أن يظهر كاتب يختلف اختلافا قاتلاً مشجعا على الانتحار عن مجتمعه وبيئته، وذلك عبر نتاجه الذي ينبع من عالم آخر. السيد حافظ كاتب مسرحية " الشاطر حسن " مهما أبدع فإنه لا يجتاز الدائرة العربية التي تفرش له ولهم ترابهم. إذ أنه ليس رومان رولان أو فراسواز ساغان أو سارتر. ثم أن الأستاذ أحمد عبد الحليم منذ سنوات طويلة وهو يحاضر في مجال المسرح، وتخرجت من فصوله الدراسية دفعات عديدة من الطلبة الذين أخذوا مكانتهم في عالم المسرح، ولكنه مرتبط أيضا بمؤلف وخشبة مسرح وممثلين لهم إمكانات معينة، كما هو مرتبط كذلك بمجتمع عربي.

في الندوة التي عملت بعد العرض الخاص للصحفيين ظهرت بعض الأصوات التي حاولت أن تضع المسرحية على جانب الكتب العالمية التي أقروا بعضها منها مستعملين " الأستذة " غير الشرعية والتي يمكن أن تمر في مجال آخر ليس فيه أستاذ مثل أحمد عبد الحليم.

يتحدث المؤلفون الكبار من خلال عالمهم المسرحي كما يتصورونه هم، ولو مثلت مسرحياتهم لما استطاع مخرج أن ينفذ ما أراده المؤلف، ولكن زملائنا حفظوا ما كتبه المؤلف وجاءوا ليسقطوا ما كتبه السيد حافظ. زميلة في إحدى الصحف أرادت أن تحول الأستاذ أحمد عبد الحليم إلي جسر لتعبر عليه كي تشتم المؤلف حيث قالت :

" أنا أشيد بجهود المخرج حيث أنه استطاع أن يخلّص المسرحية من أخطاء عديدة ويظهر العمل بشكل ناجح رغم أخطائه.."

هذا المخرج الجيد عليه أن يرفض العمل المليء بالأخطاء، ولا يقرب من السيد حافظ إذا كان عمله مليئا بالأخطاء، وإلا فهو مخرج لا يستحق الالتفات لأنه لا يعرف كيف يختار. شتيمة واحدة ضربت بها المخرج والمؤلف.

متحدثة أخرى أرادت أن تستغل الاجتماع وتذاكر ما قرأته اليوم – على ما أظن – عن الإضاءة المسرحية متناسية أنها أمام الأستاذ أحمد عبد الحليم !!!

نحن بحاجة إلى مناقشة قرب هذا العمل أو ذاك أو بعده من الجمهور. هل استطاع هذا العمل بمؤلفه ومخرجه وممثليه أن يقدم شيئاً للأطفال أم لا ؟

ولا شك أن الكاتب لو أوصل للصغار عبر لغتهم ومفاهيمهم ومستوى إدراكهم لما استطعنا أن نحملهم إلى المستويات أو الأفضل والأكثر وعيا.

" الشاطر حسن " مسرحية تستحق الالتفات تأليفاً وإخراجا وتمثيلا والأعمال الجيدة هي وحدها التي تناقش.

<u>المؤلف :</u>

" الشاطر حسن " مسرحية نزفها أكثر من قلم ولكنها اختلفت من قلم إلى آخر حيث أن مؤلفها يتحدث عن المرحلة المعاشة والتي بالتأكيد تختلف بهذا الشكل أو ذاك عن المراحل التي يتناولها الآخرون.

أشار السيد حافظ في مسرحيته إلى أن الحرية لا يمكن أن تمنح بل إنها تُأخذ عُنوة، وتسترد بأسلوب نضالي معين فيه التصميم والإصرار والتضحية والتذكر. ولست مع الذين اعتبروا هذا العمل فوق مستوى الأطفال، ومن الأفضل عدم تقديمه بهذا المستوى. أجل لست معهم حيث إننا نطالب الكتاب دائما برفع الجمهور إلى المستوى الأفضل.

وكذلك هم الصغار، نحن مطالبون بتدريبهم على الجملة الغريبة عن مستواهم التي ترفعهم إلى مستوى من الوعي أفضل مما هم عليه. وهذه ليست دعوة للكتابة لمستوى لا يفهمه الصغار ولكنها دعوة للصغار لفهم أسلوبه الذي أراد أن يمزج بين لغة الشارع ولغتهم. وإنها الفترة التي يجب أن يدرك فيها الطفل ما يحيطه في مجتمعه من أسلوب للناس، للجيران، للحاكم، وعليه أن يوصل إلى ذهنه عبرنا – ما يمكن أن يساعده على النهوض. حقق السيد حافظ في مسرحيته المستوى المطلوب ولكنه نسي ضرورة الموازنة في مسرحيات الأطفال بين كفة الغناء وكفة لغة المسرح حيث أن الكفة الأولى كانت هي الراجحة.

<u>المخرج :</u>

أحمد عبد الحليم أستاذ المعهد العالي للفنون المسرحية إذا أراد أن يبدع طلب من

الكاتب أن يأخذ حريته في كتابة السيناريو – وهذا ما طلبه من المؤلف – من أجل أن يوازي المتوفر مع ما في ذهنه من إبداعات أولية. والمتابع لنشاط الأستاذ عبد الحليم يدرك أنه يعتمد اعتمادا كبيرا في إنجاح الحركة المسرحية على الإضاءة ولذلك فهو قادر على الإبداع فيها حيث أنه أعطى لكل عمل لغة من شأنها أن تبث ترجمتها في أذهان الجمهور.

ومن هنا جاء امتلاكنا لشرعية إسقاط رأي إحدى الزميلات في الندوة الأخيرة حيث أنها – ولابد أن تدرك ذلك – قبالة مبدع في الإضاءة.

وما دام الإخراج وسيلة لترجمة المضمون المطروح وتقريبه أكثر إلى الأذهان فإن المخرج ظل ملتزما بجو العالم الذي طرحته المسرحية، حتى في تغيير الديكور حيث أنه كان يتم بموسيقى منتمية إلى عالم المسرحية.

ولأنه لم يخرج عن العالم العربي الذي طوقه بالنص وخشبة المسرح والممثلين فلم يستطع أن يطلع علينا بجديد في هذه المسرحية. ولكننا نحسه أبدع في تكرار ذاته، وأضاف قليلا من الإبداعات التي يمتلئ بها ذهنه على " الشاطر حسن ". أحمد عبد الحليم مخرج تشعر بأنه أكثر إبداعا في النصوص الأجنبية غير المكررة لأنها تنبع من عوامل مختلفة.

<u>الممثلون :</u>

رغم أنهم مارسوا مراوحة مسرحية كويتية إلا أنهم أجادوا عملهم بشكل يدفع الآخرين على التفاؤل. ولكن علينا أن نفهم تصفيق الآخرين بشكله الصحيح الذي يدفعنا إلى التواضع والالتزام الأشد. ولا أعتقد أن خروج عبد الرحمن العقل – الأمير – يوم أن قام بدور الشاطر حسن كان في صالح المسرحية. كان يمثل مشهداً تراجيدياً لا علاقة له بالكوميديا حين جاءته أم الطفل المريض والتي اعتقدت أن الأمير هو الشاطر حسن، لذلك طلبت منه أخذ ولدها إلى الطبيب. نطقت الأم كلمة " بيت " باللهجة العراقية. واعتقد أنها أدت هذه الحركة بتوصية من العقل حيث أن المخرج لا يعرف أصلا أن هذه لهجة عراقية، قام الأمير متناسيا غربته بين الناس ومرضه، مكرر كلمة " بيت " لإضحاك الآخرين الذين يفترض فيهم البكاء من خلال المشهد التراجيدي.

ثم أن " خفته " اللا أميرية التي هي كفيلة للانتقال من جوّه الحاضر إلى جو المسرحية حيث أنا اعتدنا في الكويت أن نضحك أثناء صراخه وقيامه بحركات سريعة سواء في المشي أو الأكل أو الحديث. في هذه المسرحة تجده يؤدي دورا حفظه بروحية كويتية

أما استقلال أحمد وهدى حمادة وكاظم القلاف وعبد الناصر درويش والآخرون فقد استطاعوا أن يكونوا عوامل مساعدة وهامة في إنجاح العمل.

<u>الموسيقى :</u>

عرفنا غنام الديكان مبدعا موسيقيا قادرا على الإتيان بما يداعب أذهان الآخرين ويجعلهم يتفاعلون مع لغة الموسيقى. وفعلا استطاع أن يعطي في هذه المسرحية خمسة ألحان خلقت بعض الجو الضروري لجمهور المسرحية، حيث أن بعضها الآخر من ألحان عبد الله الراشد وقد أبدع أيضاً. كانا متساويين في مستوى الألحان بدليل أن المشاهد لا يستطيع أن يضع حدا بين ألحان الديكان والراشد.

<u>خاتمة :</u>

الكاتب يضع في ذهنه عاملا مسرحيا وبعد رسمه على الورقة يحاول المخرج أن يرسم عالما تقريبياً لعالم الورقة مستعينا بممثليه وقدراته المسرحية في وضع الديكور والإنارة والموسيقى والصوت.

وعندما نقول " تقريبياً " يعني أنه لا يمكن أن يصل إلى رسم العالم الذي على الورقة، حيث أن هذا يمثل استحالة تلغي تفكير المخرج وإبداعه. من هنا نقول إن المخرج أحمد عبد الحليم استطاع أن يمزج بين عالم السيد حافظ وعالمه ليخرج علينا عالم مواز للعالمين شد الأذهان في المتابعة إليه وأجبر الأكف على التصفيق.

مسرحية : الشاطر حسن

بقلم الدكتور محمد مبارك الصوري

جريدة الوطن

٢٢ سبتمبر ١٩٨٤م

الحديث عن مسرحية (الشاطر حسن) بالنقد والتحليل والتفسير، يدفع المستوى الفني الذي ظهرت عليه إلى الاتجاه نحو مناقشة الإطار الفني الاستعراضي دون الفكرة، أو (الحدوتة) والبناء الدرامي فيها. ذلك لأن المسرحية تقوم في تركيبة فعلها الدرامي على شخصية تاريخية موروثة من أساطير الخرافة والحكاية في القصص العربي، فالموروث الشعبي ملك للجميع وشخصية الشطار – ومنهم حسن – من الشخصيات الخيالية التي تعرفها (الحواديت) العربية، فهي محددة الإطار والفعل، لم يبق أمام من يتناولها إلا تحويلها من شخصية تاريخية موروثة إلى شخصية متفاعلة لها أبعاد خاصة.

وحقيقة إن البناء الدرامي في المسرحية وفي عناصر الغربة، لكن مؤلفها (السيد حافظ) ومعدها (لهجة) (محمد جابر) لم يستطيعا تجاوزها عن الواقع الموروث، وهذا ليس عيباً فنياً خاصا وإنما هو صفة فنية عامة تلتصق – غالباً – مع المادة القادمة من التراث. حيث إن عنصر (السردية) يلتصق بالمادة الشعبية الموروثة بشكل طبيعي متمايز، ويصطدم مع عنصر (التشويق) دائماً عند صياغة الشكل الدرامي خاصة المسرحي – منها – فيعيش (السرد) حالة قتالية مع عنصر (التشويق) الفني، فيتولد عن هذا الصراع (الإطالة) و (التطويل) الذي قد يمتد إلى التكرار وخلق رتابة في (رتم) والإيقاع العام للحوادث والمشاهد والفصول المسرحية، مع وجود بعض الألفاظ ذات المفارقة الدرامية الضاحكة – التي فاقت فهم الطفل.

وعلى مستوى فني آخر هناك اتجاهات عدة حول مفهوم المسرح وحقيقة العرض المسرحي والتفرقة ما بين المسرحة والنص المسرحي، فهناك وجهة نظر تقول أن المسرح شعر ويجب أن تسوده اللغة الشعرية كما كان في بداياته اليونانية، وأنه لابد أن يخضع الفعل الدرامي لهذه اللغة، وآخرون يرون أن المسرح قبل أن يكون شعرا أو نثرا في لغته فهو فكر، وأنه في سبيل إقامة المتعة الذهنية، على الفكرة الدرامية أن تحفظ خلال النص المسرحي دون أن تغادره إلى الخشبة وأجواء العرض الفني، وذلك خشية على الفكرة الدرامية أن تحفظ خلال النص المسرحي دون أن تغادره إلى الخشبة، وأجواء العرض الفني، وذلك خشية على

الفكرة من الضياع عند طغيان " البهارات الفنية " وتسلطها مما قد يكون سببا في موت الفكرة وقتلها.

والذين يرون أن المسرح فرجة أولا وأخيرا يجعلون من تسلط الأدوات الفنية عند الإخراج ميزة وليست سبة، فقد تكون الفكرة المسرحية ضعيفة الحال أو مستهلكة وتقليدية، وبالتالي القوة الفنية والفعل الاستعراضي ببهاراته الفنية سيساعد على نهوض النص وفكرته، بل إنه من الضرورة بمكان تفوّق العرض المسرحي على النص الأدبي، لكي تتحقق الرؤية الإخراجية كمستوى آخر من مستويات العمل المسرحي الذي يبدأ بالكلمة المكتوبة ثم بالحركة المتميزة إلى الرؤية الشمولية التي يقدمها الممثل بانتشار حركته ضمن فعاليات الكلمة المكتوبة ومتطلبات شمولية الرؤية.

هذا الكلام النظري يلتصق بالمثال المسرحي الذي نحن بصدده، فالشاطر حسن عند مناقشة فكرته الدرامية يجب علينا التوجه أولاً إلى النص المسرحي وبالتالي نحكم على قدرة المؤلف في " مسرحيته " لهذه الشخصية الموروثة وإضافاته إليها. ولكن أمام هذا الظرف الذي نحن فيه لا نستطع الحكم باطمئنان تام إلا اعتمادا على ما شاهدناه من قوة الإخراج، ومحاولة الرفع من فكرة النص التقليدية التي لم تجاوز – عرضا – ذلك الخط الموروث عن الشاطر حسن وشخصيته الطيبة التي تحب الآخرين وتسعى لمساعدتهم، ووجوده كمنقذ المطحونين، ثم وجوده أخيرا كبديل عن السلطان في دارة الحكم وتخليص المظلومين من إشاعة جو الحرية بين الناس. فكان لابد أن نتبادل القوة مع الفعل الموقع، فيلتمس السلطان كقوة الحياة في الشارع وما يسودها من ديكتاتورية، لتأتي فعاليات الشاطر وهو في السلطة لتوصيل مفهوم الحرية إلى السلطات ومفهوم العدل من القصر إلى الشارع !

من هنا نكون أمام أسطورية شخصية (النائم اليقظان) (حسن المغفل) التي قدمها بعمق (سعد الله ونوس) في (الملك هو الملك) وجاء بها (حسن يعقوب العلي). هنا في الكويت – في مسرحية (الثالث) وقد سبقها (مارون النقاش) في (حسن المغفل وهارون الرشيد) بتاريخه قصد منها (التمجيد) دون التحليل والتفسير

العميقين.وفي (الشاطر حسن) جاءت هذه الشخصية بصياغة فنية متواضعة خفيفة، عذرها إنها كتبت للطفل ومسرحه، فكان على أحدهما أن يتواضع للآخر وينزل إلى مستواه، فارتاح المؤلف أخيراً إلى إن ينزل من (الحدوته التاريخية) هذه من مستواها التاريخي وحدتها السياسية ومغزاها الاجتماعي إلى مستوى فهم الأطفال و ادراكاتهم.

أما الإخراج فقد رفض أن يعيش أمام هذا المستوى بتبريراته السابقة، فمندوب بلد (الحوت) – وهو رمز لإسرائيل – ومقابلته للشاطر حسن وهو سلطان بقصد التفاوض حول مستقبل (جزيرة الأمل) – التي ترمز إلى فلسطين – كل هذا كان (المَخْرج) بفتح الميم وسكون الخاء – الوحيد والجيد، والاتجاه العملي المناسب لكي يلعب (الإخراج) لعبته. فمزج الإخراج هذه الرؤية السياسية بمفهوم إنساني عميق، فالإنسان هو الإنسان، أكثر من إن (الملك هو الملك) فالملك قبل إن (يتسلطن) إنسان، لذلك خرج إلى السوق، إلى العامة، ناشدا الإنسانية والشاطر المسحوق دخل القصر ناشدا العدل لا السلطة والجاه، وبهذا تحققت المعادلة الديمقراطية الإنسانية، وهذه النقطة الجوهرية – إلى قد تكون قد غابت عن التأليف – هي صيد المخرج أحمد عبد الحليم الثمين الذي أستغل حركاته وتفسيراته من خلالها، فجاءت رؤية الإخراج بتفسير جيد وقف كأعلى مستوى فني ناضج وناجح في هذا العمل.

والتمثيل في هذه المسرحية – قيادة : عبد الرحمن العقل ومحمد جابر، قد أضاف إليهما الشيء الكثير قبل أن يضيفا هما إلى العمل أية إضافة جديدة، فقد خدمهما الدور أكثر مما خدما الدور خاصة (العقل) في دوريه المتناقضين، من إنسان مسحوق إلى ملك محظوظ، ولو أنه لم يتخلص من (شطارته) وهو في قصر مملكته. وأعطت (استقلال أحمد) ما يؤكد إنها الوجه الأكثر براءة وفهما لمسرح الطفل خاصة في أغنية (ما بين الجدران الأربعة) وهي مسجونة في القصر، مع فعاليات هدى حمادة وكاظم القلاف.

وحتى تتعانق الخشبة مع الصالة جاء الغناء الجماعي والتمثيل من داخل الصالة وإليها وكان من أقوى المبررات الفنية لكسر حائط الوهم أو الإيهام كما يحلو للبعض تسميته، وبذلك جاءت الخشبة امتدادا لأرض الواقع كما هي بداية لحوادث العرض المسرحي مما يجعلنا نصفق لهذا المستوى من الفهم.

وكانت المجاميع الغنائية من أمتع الجسور، التي سوت بين الخشبة والصالة، إلا إن فكرة الحق التي تنتهي بها تلك المجاميع الغنائية جاءت محمولة ومنتهية عندها أكثر من حمل الأبطال المسرحية لها ولذلك طرب الجميع للجملة الموسيقية أكثر من طربهم للجملة الفكرية، خاصة وإن عبد الأمير عيسي قد وفق في كلماته الغنائية بألحان عبد الله الراشد وتوزيعات حسين أمين الموسيقية، وإيقاعات غنام الديكان المبدعة والذكية خاصة في أغاني الختام وبالأخص أغنية (قال الشارع) مع إبداعات (العقل) بتصميماته الراقصة ذات البهجة. وبذلك استغل الإخراج أغلب الفعاليات الفنية الناجحة كديكور المسرحية الشفاف التجريدي الذي ساعد على أن يظهر أسلوب المسرح داخل المسرح، يسوده ذوق مصممته (ماجدة سلطان) بما ينم عن حس فني جمالي، كما وقفت الإضاءة بتمايز فعال في رسم الحدود الزمنية والمكانية وكذلك كانت فعاليات الصوت، والموسيقى التصويرية في قدرتها على التعبير.

وعلى الرغم من أن فواصل الغناء الموسيقية وخواتمها كانت توحي أحيانا بخاتمة العمل المسرحي ككل، ووجود التكرار والإطالة احتاجت المسرحية بدلا منه إلى شيء من التركيز والاختصار حتى لا يتسع ثوبها الفني الفضفاض عند حدود الحكاية والمعالجة الرئيسية في المسرحية، فأتت بصورة سابقة لأوانها، برغم من ذلك كله فإن مسرحية (الشاطر حسن) كعرض مسرحي كان جيدا في مستواه العام، حقق الإخراج فيه – مع مجاميعه الغنائية – فرصة التصاق الصالة بالخشبة ومعانقتها ومعايشتها، مع أنها صور غنائية عرفتها عروض مسرحية سابقة في مسرح الطفل، ومع ذلك فقد عاش الحضور حقيقة مع عمل حقق مسرح الفرجة للكبار ونواحي البهجة للصغار بشطارته في الإخراج والتلحين.

مقومات التناص والتراث الشعبى
فى مسرح الطفل

بقلم / عبد الغنى داود

لكى نرسخ فى وجدان الطفل جذوره الثقافية العميقة، نغرس فيه ثقافته الأصلية غير المستوردة كى لا ينبهر بثقافات وافدة تجعله يسقط فى براثن التقليد والتزييف ويسرف فى أغلال التبعية.. حيث يعثر المبدعون لمسرح الطفل على المادة الخام التى لا يمكن استلهمامها فى الأعمال المسرحية التى تقف ضد القطيعة والفقدان والأسلبة، وضد سخام وسوداوية وإحباط التشاؤم، وضد الموت العادى المجانى.. مع بساطة ونبل البطولة فى الإطار الإنسانى البشرى، وضد ما يسمى بالخارقية أو (السوبر مانية)، والغلو فى إبراز القوة الخارقة.. مع التمكن والإقتدار الواثق، والقوة التى تسرى داخل المقاتل البسيط فى لحظة التحدى والتضاد الحضارى.. وذلك لإخراج مخزون الطاقة الكفاحى لدى المبدع والمتلقى.. مع اختزال للحدث وإيجازه، ومع ما يجعله من ظلال وموحيات مع المعنى ودلالاته.. لوصول إلى بلاغة البساطة.. لتصبح وسيلة كامنة للتحريض بلا منبرية أو ضجيج أو صوت عال.. وبحيث يصبح العاشق للأرض هو (الأنا) الجمعى.. محاولاً النهوض باليومى من ركام المرئيات إلى مصاف المخيلة.. ودون أن يلجأ إلى ما يمكن أن نطلق عليه (الهجرة) أو (المغادرة) أو (الخلع) أو الاغتراب..

ولسوف نضرب أمثلة ببعض مسرحيات الكاتب المسرحى (السيد حافظ) الذى عمل على تسييس مسرح الطفل.. متحدياً بذلك انتقادات البعض.. المنجرفين فى تيار تهميش الكبار لمسرح الطفل، واقتصارهم على توجيهه بالطرق المباشرة التى تنضج باللاوعى.. ونبدأ بمسرحية "أبو زيد الهلالى" التى استقاها من قصة من قصص السيرة الهلالية فى (ديوان الريادة) فى رحلة (أبى زيد) ليكتشف الطريق إلى تونس بعد أن عم القحط فى نجد وبحثاً عن الماء والكلأ.. فوجد العبد (سعيد) الذى اغتصب الحكم من الوريث الشرعى (مغامس) بعد أن استأمنه الملك الراحل على العرش حتى يبلغ الوريث سن الرشد.. لكنه خان الأمانة وانفرد بالعرش، وعندما يعلم (أبو زيد) بهذه الواقعة (يشاركه دياب بن غانم) – وهو ما يختلف عما جاء فى السيرة فى إنقاذ عرش الفتى (مغامس) الذى سيتزوج من ابنة عمه (شاه الريم) الذى يطمع العبد (سعيد) فى الزواج منها،، ويقتلون (سعيد) مغتصب

العرش والنص مليئ بالدلالات الإيحائية عن اغتصاب الأرض والوطن، وقد اعتمد على أسلوب ما يمكن أن نطلق عليه (بالمسرح المشارك).. حيث يشارك فى سرد أحداث المسرحية (الحصان والكلب) (ويزاحمهما) أيضاً فى السرد (الجمل الخشب) فى نهاية النص... مع توظيفه للمنهج البريختى فى كسر الحائط الرابع ليشارك الأطفال فى أحداث المسرحية بالمشورة والرأى وتلقيها بعقل واع وذهن متيقظ.. إذ يقوم التغريب هنا بوظيفته الجمالية والفكرية، فالجمالية تعوده على اكتساب القدرة على تقبل المثير والغريب والمدهش عن طريق الحيل المسرحية التى يوفرها فعل التباعد، وكذا معرفة التقنيات الناتجة عنه نحو تكسير الحدث المسرحى، وغرابة الفعل أو الحالة المسرحية، وانضمام الشخصية الواحدة – ضمن الدور الواحد وهكذا.. أما الفكرية فوسيلة لشحن ذهنه بالأسئلة المعلقة لتعوده على حل ألغازها وإرجاع العلل إلى أسبابها ليكتسب بعد ذلك موقفاً عقلانياً، كما أنها تعمل على تنمية إحساسه بالمفارقات وتحديد مواطن الغرابة ليتهيأ من ثم إلى إدراك مواطن الخلل.. فيكون إنساناً سوياً يملك استقلاليته فى التفكير وأخذ القرار: والكاتب من خلال هذا النص يقوم بتعريف شخصية هامة فى التراث الشعبى هو (أبو زيد الهلالى سلامة) بطل ملحمة الهلالية.. هذه السيرة التى تكاد تنقرض الآن بعد أن انحسر عدد منشديها فى قلة قليلة.. وذلك لتعميق إحساس الأطفال بأصولهم وجذورهم.. مع ما تحمله من خطاب أخلاقى هو إنصاف المظلوم والنضال من أجل استرداد الحق والتشبث بقيم الشجاعة والشهامة والمروءة والكره الذى تجسده الحبكة الجانبية فى النص حيث يعرض الأمير (مفرح بن نصير) ابنته (الثريا) للبيع فى مقابل عشاء ضيفين قصداه ولم يكن بمنزله أى طعام، وتشير هذه القصة إلى مفارقة درامية.. إذ تشير إلى القحط فى الزمن القديم فى الجزيرة العربية ومقارنته بما تعيش فيه الآن من ثروة النفط. والنص مكتوب بفصحى مبسطة تقترب من لغة الحياة اليومية.. ونشير فى النهاية أن هذا النص استلهم الحيلة التى دبرها (كليب بن ربيعة) و(جليلة بنت مرة) مع أبناء عمومتهم فى (سيرة الزير سالم) لقتل الملك (التبع) الذى طمع فى الاستيلاء على جليلة عروس كليب.

وفى مسرحيته (عنترة بن شداد) يستحث الكاتب (السيد حافظ) جمهور البراعم للدفاع عن شرف الوطن ضد المغتصبين، وبناء إنسان المستقبل الذى يجعل الحب والخير والفضيلة شعارات لحياته – حيث تتأزم المواقف فيذهب (عنتر) لإحضار التفاحات الثلاث لينقذ القبيلة ويتزوج (عبلة).. حيث يلتقى بالشيخ الحكيم عم سالم – الذى يبيع له الحكمة مقابل رغيف من الخبز، وقد أنقذت هذه النصائح (عنترة) من بطش الحية الشريرة وملك القرود والملك المهرجان وتمثل هذه الحكم الشمعة التى تنير طريق الطفل فى زحمة الحياة، وتجعل منه إنساناً نموذجياً يتنفس عشق العلم ويبصر قيمة التأنى والزهد فى الطعام والشراب.. حيث يتوسم المؤلف فى الأطفال الأمل فى تحرير الأرض والتضحية فى سبيلها، وكيف أن المرأة دافعت عن شرف القبيلة، وأن الجهل ظلام دامس – كما حدث للملك المهرجان الذى ترك السلاح فى أيدى أعدائه ففقأوا عينه، وأن مقاومة الصعوبات فى الحياة شئ لا مناص منه، وأن الأخطار تشكل جزءاً من حياتنا ووجودنا.. لذا وجبت المجابهة بدلاً من الهرب كما الشأن بالنسبة (لضرغام وعمارة والربيع) فى المسرحية، وأن قيمة الإنسان فى قوة شخصيته وصلابته أمام الأعداء وليس فى حسبه ونسبه.

ومن كتاب " ألف ليلة وليلة" يستلهم (السيد حافظ) مسرحيته "الشاطر حسن" وهى مكتوبة باللهجة المصرية الكويتية، ومأخوذة من قصة (أبى الحسن المغفل) التى سبق أن وظفها كتاب مسرحيون عرب من قبل المسرح.. ورغم ذلك ففكرة المسرحية مستمدة من الأحداث اليومية المعاصرة.. فعلاقة الشعوب العربية بحكامها فى حاجة إلى رأب الصدع الذى أصابها.. وتروى المسرحية قصة (حسن) صياد السمك الذى عاش فى بيئة شعبية فقيرة، ويعثر (حسن) على كيس نقود الأميرة (ست الحسن) التى خرجت للسوق مع جاريتها، ويجرى (حسن) وزميله فى المهنة (مختار) خلف الأميرة ليعطيها الكيس.. مما يعرضه ذلك إلى أن يقع بين أيادى حراس القصر – الذين – عندما يمعنون النظر بوجهه حتى ينحنون راكعين له.. متوهمين أنه السلطان صاحب القصر وخطيب ست الحسن.. وذلك للتشابه الكامل بين (حسن والسلطان)، ويصل خبر هذا التشابه إلى السلطان

المبتلى بمرض الاكتئاب الموهوم – حتى أنه أطلق منادياً فى المدينة بمنح مكافأة كبيرة لم يأتيه (بقميص السعادة) وفى القصر نجد (الوزير) اللص الذى ينهب أموال الشعب ظلماً واستبداداً. ويطيب للسلطان – الذى يواجه شبيهه أن يلعب لعبة (الاستبدال) كى يعيش وسط الشعب ليتعرف على مشاكل العامة ويتولى (حسن) السلطنة.. فيطلق سراح المحبوسين المظلومين، ويكشف وهم (قميص السعادة) الذى خدع السلطان به، وبدلاً من ذلك يطلب حسن ارتداء قميص العلم والفكر.. وأعلن الحرب على (جزيرة الحوت) التى شردت أهل جزيرة الأمل وأحلت الجزيرة، ويكشف البيانات الرسمية الكاذبة عبر الأثير لخداع الجماهير.. وقد ركز الكاتب على الشخصيات الشعبية، وكرر مشاهد السوق ونضال الناس من أجل لقمة العيش ليكشف أن (سعى الحلاق وبائع السمك) مجرد استثناء لشخصيات شريرة من الشعب، وقد يبدو الموضوع هنا سياسى يلائم الكبار فقط.. إلا أن المؤلف استطاع أن يتناول الموضوع بما يتلائم وإدراك الطفل – فالإنسان فى هذا النص – كما يقول الناقد د. نادر القنة – إنسان يتحكم فيه القدر الاقتصادى والاجتماعى، وهذا ما يحدث للشاطر حسن حينما يتخذ قرار الحرب ولا شئ غير الحرب.. بينما يعلق الناقد (شنايف الحبيب) على هذه المسرحية بقوله : (فمسرحية "الشاطر حسن" ليست حدثاً واحداً وإن لبست ثوب القصة فإنها تحررت من سلطة القصة فلم تسجنها فى موضوع واحد، بل استطاع الكاتب أن يسبح فى عوالم كثيرة، فها هى الأحداث تتشابك وتتحدد لتفجر المكان الواحد والزمان الواحد، فيضحى الزمان أكثر من لحظته – إنه الحلم والمستقبل والواقع). والمثال الأخير هو مسرحية (سندس) وهى مسرحية استعراضية غنائية كالمسرحيات الثلاث السابقة، وتتسم قصتها بالصبغة الشعبية، وتدور أحداثها حول البنت الجميلة الفقيرة (سندس) التى تعيش فى كوخ فى (غابة) مليئة بأشجار الصنوبر والحيوانات والنهر مع جيرانها الطيبين، وهى فتاة تتسم بالشجاعة والطيبة والأمانة، وفلاحة نشيطة لا تحب الكسل وتحب العمل، والجميع يحبها، وهى دائماً ترقص وتغنى مع الجميع نشيد العمل.. إلى أن تأتيها (سارة وأم سارة) ضيوفاً لليلة واحدة.. لكنهما لا يخرجان من البيت فقد دبرا حيلة لاغتصاب البيت

بالاستعانة (بالشاويش) الذى يحميها. وعندما تشكو (سندس) (للسلطان) يكون مشغولاً بمرض ابنته المفاجئ الذى دبر له الشاويش. ويحاول قاضى القضاة تنبيه السلطان بتزايد عدد الأغراب الذين يدخلون مملكته.. لكنه لا يبالى وينشغل بطلب الأطباء لعلاج ابنته. وعندما تطلب (سندس) مساعدة جيرانها من الفلاحين تجدهم يتشابكون مع بعضهم فى شجارات تافهة حول شبر وشبرين فى حدود أراضيهم، وتواصل نداءها لجيرانها كى يتصالحوا. وفى النهاية يدركون أنهم لابد أن يتعاونوا لطرد (سارة وأم سارة والشاويش) من أرضهم.. بعد أن اكتشفوا أنهم هم الذين يوقعون فيما بينهم. وتنتهى بدعوة (سندس) للتضامن، وأن يكون الجميع يداً واحدة لطرد المعتدين والغاصبين.

والنص يروى الحدوتة ببساطة دون خطابية مباشرة، ودون إشارة صريحة لما حدث لوطننا السليب فى فلسطين.. ومع ذلك هو مليئ بالدلالات الإيجابية التى تعبر عن نكبتنا فى فلسطين بسبب تفكك العرب وانقسامهم، وأن السلاح ينقصهم والأعداء لديهم سلاح أكثر.. كما تنقصهم قوة العلم التى هى أكبر من قوة السلاح وكثرة الرجال، والأكثر أهمية أن يكون لديهم العلم المتطور فى خدمة الإنسان.. كذلك يحمل دلالات إشارية واضحة تبدو فى اسم سارة وأم سارة وهما إسمان يهوديان، والشاويش هو المستعمر الغربى الذى يساند الصهيونية.. لذا فهذا النص نموذج جيد لمسرح الطفل الذى يدعو للمقاومة واليقظة ومواجهة العدو بالوعى وسلاح العلم ورغم أن موضوعها سياسى قد يشغل الكبار فقط إلا أن المؤلف اختار الخطاب المسرحى الملائم تجنباً لكل ما قد يحدث من انفصام بين رسالة المسرحية وقنوات التواصل..

وكما يقول المخرج العراقى (قاسم محمد) (فى بحث له ألقاه فى الكويت عام ١٩٨٣ بعنوان (مسرح الطفل) : (إن مسرح الطفل العربى كظاهرة معاصرة ومتكاملة العناصر – لم تتشكل بعد، ولا زالت ذلك الطريق المجهول الذى لم تطأ دروبه أقدام الفنانين والأدباء والمصممين والمخرجين من أولئك المستعدين لتكريس مواهبهم ومعارفهم وفنونهم تكريساً كاملاً لهذا المسرح، كما أن عمر التجارب والمحاولات العربية فى مجال مسرح الطفل لا أظنها تتعدى الربع قرن

الأخير).. رغم أن بداية مسرح الطفل فى فرنسا كانت عام ١٨٧٤،وفى انجلترا عام ١٩١٨، وفى روسيا بعد الثورة البلشفية ١٩٢٧ – وأتصور أننا مازلنا فى مرحلة البحث عن الهوية العربية لمسرح الطفل العربى، وذلك لتحقيق شخصية هذا المسرح الأصيلة.. تميزاً له وتخلصاً من تسلط وتبعية كل أشكال وإشكاليات المسرح الأجنبى المستورد والوافد.. من هنا أعود إلى الدعوة لأن نمعن النظر ونعمق التفكير بتاريخنا وبتراثنا الفنى والتعبيرى، وبتعدد وجوه وتراكيب تراثنا الأدبى، وكذلك فى أصول وجذور الفرجة التمثيلية وتعدد أشكالها ومعطياتها ومكوناتها لتتجسد لنا مقومات مسرح طفل أصيل نابع من وجداننا، ومعبر عن هويتنا العربية الأصيلة..

بقلم : عبد الغنى داود

السيد حافظ.. الكادح المسرحي

بقلم د. أبو الحسن سلام

يمر العام بعد العام منذ أن كتب السيد حافظ مسرحيته الأولى متخفيا وراء (أوزيريس) الذي وقع به نصه المسرحي الذي صدر في الإسكندرية في أواخر الستينيات، وأنا أهيئ قلمي للكتابة عن نص (حدث كما حدث.. ولكن لم يحدث أي حدث) وعن النص الآخر في نفس الإصدار (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء)، ذلك لما وجدت فيهما من غرائبية تجتذب القارئ عند مطالعته للعنوان على صفحة الغلاف. لكن سريعا ما أفقد حماسي للكتابة عن فن هذا الكادح المسرحي، الذي لا يكل ولا يمل، ولا تفتر حماسة قلمه السيال. وهكذا ظل السيد حافظ يكتب للمسرح، كتابة عاشق لا ينقطع عشقه لمعشوقه، وغرقت أنا في دوامة البحث والدراسات المسرحية، وتأسيس جمعية الدراما بالإسكندرية عام (٧٣ – ١٩٨٩) بمساعدة الكاتب المسرحي والشاعر مهدي بندق والفنانة فوزية شبل وزمرة من شباب المسرح منهم ناجي عتمان وسعدية عبد الحليم ويونان نصيف ومحمد إدريس ومحمد الرفاعي (الناقد بمجلة صباح الخير – الآن) والدكتور حسين الشيخ رئيس قسم الحضارة بكلية الآداب – حاليا – وغيرهم. وأذكر في أثناء رئاستي لجمعية الدراما أن دعاني الأستاذ السيد حافظ لأخرج لفرقة المسرح الطليعي التي كان يديرها بقصر ثقافة الحرية (مسرحية ثورة الموتى) لإروين شو، وقمت فعلا باختيار الممثلين وكان منهم الفنان (أحمد آدم) وأجريت بعض بروفات التحليل الأدائي (الترابيزة) ولا أعرف سبب توقفي بعد عدة أسابيع عن العمل. ثم مشاركة د. لطفي عبد الوهاب في إنشاء قسم المسرح عام ١٩٨٢ ورئاسة القسم بعد ذلك، إلى أن أقام السيد حافظ على نفقته الخاصة مؤتمرا علميا بعد عودته من الكويت مباشرة، حيث جمع نخبة من رجال المسرح (فنانيه وباحثيه ونقاده) من دول المشرق العربي ومن مغربه، فكان لقاء رائدا حول مسرح الطفل في وطننا العربي، أذكر من أقطابه أ.د/ كمال عيد والكاتب التونسي / عز الدين المدني والمخرج الأردني حاتم السيد والدكتورة سهام بدر

مؤسس كلية رياض الأطفال. ومن الحق أن نقول إن ذلك المؤتمر كان باكورة الملتقيات الفكرية والفنية حول المسرح في البلدان العربية، إذ أقامته للمرة الأولى والأخيرة وزارة الثقافة المصرية في عام ١٩٩٤ م.

ثم كان اللقاء الثاني بيننا عندما دعوته للحديث عن (المسرح الاحتفالي) وهو من كتابه وذلك ضمن فعاليات الندوة السنوية التي اعتدنا إقامتها مع مهرجان للعروض المسرحية بجهود شباب الدارسين بقسم المسرح، والذي يتخذ من يوم ٢٧ مارس حتى ٣١ مارس يوما للاحتفال باليوم العالمي للمسرح، وقد بادر السيد حافظ بإهدائنا العديد من نصوصه المسرحية التي زادت على العشرين نصا – في ذلك الوقت – مع مجموعة من الإصدارات والمجلات المسرحية.

وفي عام ١٩٨٩ شاركنا معا في التفكير بإقامة حلقة بحث مسرحية بالتعاون مع الأستاذ نبيل مسعد – مدير قصر ثقافة التذوق بالشاطبي – وكان شعلة من النشاط وقد شاركنا في تلك الحلقة الدراسية: د. صلاح فضل – د. أحمد عتمان – د. عبد العزيز حمودة والشاعر المسرحي مهدي بندق – الكاتب عبد التواب يوسف. وأقيمت على مدى ثلاثة أيام بالمشاركة الرسمية لقسم المسرح بآداب الإسكندرية وقصر ثقافة الشاطبي. وقد صدر كتاب عن مطابع جامعة الإسكندرية قدم له الدكتور أبو عقادة نائب رئيس الجامعة لخدمة المجتمع وتنمية البيئة – آنذاك – ضم الأبحاث التي قدمت لهؤلاء الأساتذة. ولا أتذكر أسباب الخلافات التي حدت بالأستاذ السيد حافظ إلى الانسحاب من تلك الندوة والحلقة البحثية – ربما كان بسبب دفاعه عن وضع اسم مؤسسته الثقافية (رؤيا) جنبا إلى جنب مع اسم قسم المسرح وقصر ثقافة الشاطبي – في مطبوعات الندوة، ومعارضة إدارة ثقافة الإسكندرية في عهد رئاسة السيدة وسام مرزوق لذلك، باعتبار مؤسسة (رؤيا) مؤسسة خاصة.

والحق أن ذلك لم يكمن أول ظلم يقع على السيد حافظ، ولا هو بالطبع آخر ظلم يقع عليه – فيما أعلم.

ثم كان اللقاء الثالث أو الرابع بيننا في عام ١٩٩٦ حيث شارك في فعاليات (مؤتمر أدب المسرح) بإقليم شمال غرب الدلتا الثقافي الذي أقيم بمدينة مرسى مطروح وقد كان لقاؤنا عاصفا حيث احتد علي الأستاذ السيد حافظ، ليس بصفتي مقررا لذلك المؤتمر الذي رأسه الكاتب المسرحي والمفكر سعد الدين وهبة، وشارك فيه المخرج فهمي الخولي والناقد سامي خشبة والدكتور مصطفى عبد الغني (الأهرام ٩ والمخرج حسين جمعة والشاعر مهدي بندق والدكتور مدحت أبو بكر والكاتب أبو العلا السلاموني والدكتور زكريا عناني والسيدة ليلى مهدي رئيس إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي وصلاح أبو الكل وغيرهم ؛ ولكن احتداد السيد حافظ كان بسبب عدم تدريس أعماله المسرحية بقسم المسرح بجامعة الإسكندرية، ولا أدري إن كان السيد حافظ محقا في احتداده أم لا. أنا أعلم أنه لم يأخذ حقه من الإعلام ومن الدراسة، وأتذكر أنني بررت سبب ذلك لضيق الفترة الزمنية المخصصة لتدريس مادة (المسرح المصري) إذ هي أربع ساعات في الأسبوع والمفترض أن تغطي تاريخ المسرح المصري على مدى فصل دراسي (ستة شهور) فتدرس بدءا من صنوع حتى كتاب المسرح في التسعينيات، ومن تختار ؟ وما هو مقياس الاختيار – حسب الجيل أم المدرسة الفنية أو الأدوار الريادية أم ماذا ؟ ناهيك عن أن تدريسها بتغير من عضو هيئة تدريس إلى آخر.
غير أنني وعدت بأن أوجه طلابي في مرحلة الدراسات العليا لدراسة أعمال السيد حافظ وكتابات جيله المسرحية. وأظنني قد وفيت بوعدي، بعد أن أخذت أعمال السيد حافظ المسرحية وخاصة مسرحياته للطفل – مكانها في حقل الدراسات المسرحية بقسم المسرح / حيث تناول الباحث (طارق محمود الحصري) وهو خريج قسم المسرح ويعمل مذيعا لبرنامج (أوبرا الإسكندرية) بالقناة الخامسة، تناول نصوص مسرح الطفل التي أبدعها الأديب السيد حافظ إلى جانب تناوله النقدي أيضا لأعمال الشاعر والكادح المسرحي سمير عبد الباقي في أطروحته للدكتوراة والتي حازم بها على مرتبة الشرف الأولى في أبريل ٢٠٠٥ م.
وأظن أن هذه أول أطروحة علمية جامعية في مصر تتناول بالدراسة والتحليل والنقد جهود السيد حافظ الإبداعية في مجال (مسرح الطفل) تلك الجهود التي

اتخذت وبحق منحى جديدا مغايرا لأهداف كتابنا في مسرح الطفل وهو المنحى الذي اتخذه (برتولد بريشت) لكن في أعماله الملحمية التي لم يتقصد بها الطفولة، إذ يفرغ المبدع السيد حافظ (الحدوتة الشعبية) أو (الأسطورة) من مضمونها التراثي القديم، ويضع مكانه مضمونا حداثيا في أسلوب تعليمي غير مباشر دون أن يتخلى عن غرائبية العرض وسحر الصور ورشاقة الحوار في دراميات وجمالياته. وبذلك يصل الباحث إلى تميز التعبير المسرحي في إبداعات السيد حافظ المسرحية للطفل واختلاف تناوله المسرحي عن تناول رواد الكتابة لمسرح الطفل.

وكم كنت سعيدا بتلك الندوة التي شارك فيها الأستاذ الدكتور كمال عيد والدكتور كمال الدين حسين والدكتور حسام عطا والمخرج محمود الألفي والدكتور علاء عبد الهادي ونخبة من النقاد المسرحيين، لأنها بادرة طيبة نحو النقدية الواجب لمبدعينا من جيل مسرح الثمانينات، ولسوف أكون أكثر سعادة لو أنني وغيري من رجال المسرح أنجزنا عددا من الدراسات النقدية لأعمال الكاتب المسرحي السيد حافظ – خاصة وأنني لم أتنبه إلى ضرورة تكريمه ضمن ندوة الرواد التي كان المركز القومي للمسرح والموسيقى يقيمها شهريا بالمجلس الأعلى للثقافة عندما كنت رئيسا له. لذلك فإنني أشيد بجهود الصديق السيد حافظ رفيق العمر – وأجد نفسي – مهيئا لدراسة أعماله المسرحية.

خاصة وأنني أعد الآن بحثا عن كتاب المسرح السكندري تحت عنوان (الثالث المرفوع في المسرح السكندري) يشكل الجزء الثاني من بحثي الأول عن كتاب المسرح السكندري، والذي نشر ضمن أبحاث مؤتمر أدب المسرح بإقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي الصادر عن الإدارة الثقافية بالهيئة العامة لقصور الثقافة عام ١٩٩٦.

السيد حافظ..

كتب للصغار ليتعلم الكبار!!

أ.د سيد علي إسماعيل

كلية الآداب – جامعة حلوان

كتب السيد حافظ مسرحيته الاستعراضية الغنائية للأطفال تحت عنوان (سندباد سواح في البلاد)، ومن السهل التعرف على قواعد الكتابة للطفل – في هذه المسرحية – من خلال تحديد الفئة العمرية، أو الأغاني المصاحبة، ناهيك عن النصح والإرشاد وبعض التعاليم... إلخ العناصر المعروفة الواجب توافرها في مسرحيات الأطفال!! وبالرغم من ذلك، سيصعب على القارئ أن يكتشف أن المؤلف كتب مسرحيته للأطفال وللكبار معاً!! بل وسيندهش القارئ، عندما يكتشف أن السيد حافظ خاطب في مسرحيته عقول الكبار من المسئولين والسياسيين بخطاب وجهه إلى الأطفال !!الأسماء فعلى سبيل المثال، سنلاحظ أن أسماء الشخصيات في المسرحية، تنقسم إلى قسمين: الأول، أسماء خفيفة ظريفة سهلة النطق، محببة للأطفال، مثل: سندباد، بك باك، كوكو، توتو، كروان، شعبان، سلمان، عرفان. والقسم الآخر من الأسماء؛ جاء موجهاً للكبار، مثل: كحل العيون، قوت القلوب، دار الزمان، عين المكان، صوت الحنان، بحيرة الأمنيات.. إلخ. وهذه الأسماء المركبة – بما فيها من إيحاءات – لا تناسب الأطفال، بل تناسب الكبار!! فالطفل – عام ١٩٩٦ وقت كتابة المسرحية – لا يدرك شعورياً وعاطفياً معنى (كحل العيون، وقوت القلوب، وصوت الحنان.. إلخ !!(التعاليم نجح المؤلف في بث بعض التعاليم الواجب غرسها في وجدان الأطفال، ولم ينس أن يغرس أغلبها في وجدان الكبار!! فعلى سبيل المثال نجده ينبه الأطفال – على لسان سندباد – بوجوب غسيل اليد قبل الأكل. كما أعطاهم المؤلف معلومة – من خلال حوار السلطان – بأن من يعيش في الماء، لا بد أن يكون له خياشيم، هذا بالإضافة إلى بث روح العمل الجماعي، عندما تكاتف الجميع لبناء مركب ضخم في ست ساعات .وفي مقابل ذلك، أكثر المؤلف من التعاليم الموجهة للكبار – والتي يصعب على الأطفال فهمها أو استيعاب ما فيها من معانٍ ومضامين – مثل قول كحل العيون: بأن " كروان جاي يتهجم علينا في نص الليل"، فيقول أحد الرجال لكروان: "عيب عليك لما تتهجم على الستات"! وهذا المعنى – رغم ما فيه من تعاليم للعادات والتقاليد الشرقية المتعلقة بالنخوة

والشهامة.. إلخ – من الصعب أن يعيها الطفل!! كذلك كان استخدام العبارات الإسلامية والقرآنية، مثل "سبحان الله الذي علم الإنسان الخير والعطاء والسر في البقاء"، و"ويخلق ما لا تعلمون"، و" العبد في التفكير والرب في التدبير"، و" أنت إنسان وربنا كرّمك على كل المخلوقات". وهذه المعاني الإسلامية، ربما أراد المؤلف من ورائها الارتقاء بفكر الأطفال، وحثهم على التفكر والتدبر.. إلخ. وإن قبلنا هذا المنطق، فمن الصعب قبوله لبعض الأمور، التي تُعدّ بعيدة كل البُعد عن إدراك الأطفال، ومنها هذه العبارات: "ترضى أن قرد يتجوز بني آدم.. دا حرام.. حرام وما ينفعش"، وكذلك قول قمر الزمان: " دا مهما كان جوزي ولازم أقف جانبه"، وأيضاً المثل الشعبي: "ومن أمنك لم تخونه ولو كنت خاين".. إلخ .الغمز السياسي !!يجب أن أعترف بأن السيد حافظ من أزكى كُتّاب المسرح في مصر، وهو من القلائل الذين يثبتون على مبادئهم، مهما تغيرت الظروف والأنظمة!! فعلى الرغم من كون المسرحية مكتوبة للأطفال عام ١٩٩٦، إلا أن من يقرأها يظن أنه كتبها لكبار المسئولين والسياسيين في عالمنا العرب!! في وقتنا الراهن.. وفي أحوالنا الحاضرة !!ومن أمثلة ذلك، قيام المسئولين في الدولة بالقبض على أم السندباد، بعد فشلهم في القبض على السندباد نفسه، حتى يجبرونه على تسليم نفسه!! وهذا الأسلوب هو المتبع من رجال الأمن في زمننا هذا في بعض بلداننا العربية!! كذلك الإشارة إلى أن كلام وأحكام القاضي ليس لها أي رد أو استئناف!! وهذا ما يتم الآن بالنسبة للمحاكمات العسكرية في عالمنا العربي!! وبهذا الأسلوب، نستطيع أن نفسر ونسقط على واقعنا العربي ما جاء في المسرحية من أقوال، مثل: قول السندباد لأمه: "شفتي الزمن اللي خلّى الشرير يتحكم فينا؟"، أو قول قوت القلب للسندباد: "مش حتصدق إن الفيل والأسد والنمر بيشتغلوا عند القرود خدامين"، فيرد عليها السندباد: "دا شيء كتير.. الأسد والنمر والفهد والثعلب بيشتغلوا عن القرد خدامين.. فين الأسد ملك الغابة.. فين النمر اللي تتهز له الأبدان.. فين مكر الثعلب اللي مشهود ومعروف في التاريخ.. معقولة يا ولاد.. إزاي يتغير الزمان والسادة يبقوا عبيد". فيرد عليه النمر قائلاً: "

القرد ضحك علينا هو وأخوه ووقعونا في بعض لحد ما انتخبناهم واخترناهم حكام علينا". كذلك قول أم السندباد: "دي علامات القيامة.. القرود يتحكموا في البني آدمين"، وأخيراً قول السندباد: " آه يا زمن.. خليت للقرد مكان.. يتحكم في الإنسان ."الهدف نجح السيد حافظ في توظيف كل ما سبق من أجل تحقيق هدفه من كتابة هذه المسرحية – سواء للأطفال أو للكبار – متمثلاً في (حُب الوطن)!! وهذا الهدف كان منتشراً في أغلب فصول المسرحية ومشاهدها، بحيث يكون واضحاً وظاهراً في ثنايا الحوار، وأقرّ به أغلب أبطال المسرحية. ومن أمثلة ذلك، نصيحة الآخرين لسندباد بالهرب، فيرد عليهم، قائلاً: " أهرب على فين.. فيه حد يسيب بلاده.. دا كل واحد بلاده أحلى البلاد في عينه". وعندما تندهش قوت القلوب وتقول لسندباد: "شيء غريب مش عايز تبقى أمير.. وتفضل ترجع بلدك سجين؟!"، فيرد عليها قائلاً: " هي بلادي.. أحسن شيء في الدنيا.. شمسها.. أرضها.. ناسها.. بخيرها وشرها.. هي بلادي". وتأكيداً على هذا المعنى، اختتم المؤلف مسرحيته بعبارة جاءت على لسان جميع الشخصيات، قالوا فيها: "أجمل بلاد الدنيا هي بلادي رغم الصعاب رغم المحن هي بلادي ."هذا هو نص السيد حافظ، الذي كتبه للأطفال ليتعلم منه الكبار!!

دراسات النقد التطبيقى
فى مسرح الطفل عند السيد حافظ

بأقلام مضيئة فى الصحافة العربية

الأستاذ / سـامى الباجـــورى
الأستاذ / عبد العليم رســـلان
الدكتور/ محــمد مبــــارك
الأستاذ / ناصـر العــــودة
الأستاذ / صــالح البـــدرى
الأستاذ / بســام العثـــمان
الدكتور/ زيان أحمد الحـــاج
الأستاذ / صالح الغريــــب
الأستاذ / عماد النويــــرى
الدكتور/ نــادر القنـــــة
الأســتاذ / عــزت عــــلام
الاستاذ / عبد المحسن الشمرى

سندريلا
وجبة دسمة لأطفالنا
تعيد الثقة إلى مسرح الطفل

عالم الفن تستطلع آراء بعض الحضور

- الشيخ سالم فهد السالم: قدمت المسرحية جوانب تربوية جادة..

- سعيدة عيادة: العمل جيد فى حدود الإمكانات المتاحة..

- طيبة الفرج: الملابس والديكور والاستعراضات أكثر من رائعة..

عرض وتحليل : سامى الباجورى

سندريلا أسطورة متوارثة عبر الأجيال... حيث الخيال والأحلام فيها الأمير يتزوج البنت اليتيمة التى تعانى من ظلم زوجة الأب وسخرية الأخوات.

السؤال هل سندريلا القديمة يمكنها أن تعيش معنا فى عصر الفيديو وألعاب الكمبيوتر.. هذا هو تناول القصة من خلال أفكار قلم الزميل السيد حافظ أراد أن يعطى لسندريلا صورة مقبولة لأبناء العصر الذى تعيشه بكل ما فيه من تقدم ومتناقضات فكانت إجادته فى هذا المجال واضحة على حساب التوازن مع عقلية الطفل حيث كثرة الإسقاطات والرموز التى أراد بها إظهار ما يعانيه المجتمع بكل تباين طبقاته من أمير إلى البائع فى الطريق فهذا أعطى الشعور بأن المؤلف أراد تقديم كل شئ لأبنائنا، دون بخل فكانت الوجبة دسمة عليهم، فجاءت الجوانب الجديدة التالية فى القصة حيث قدرة سندريلا على رفض ما تعيشه من خلال إصرارها على قياس الحذاء رغم معارضة زوجة الأب لهذا التصرف، بجانب عرض شروطها قبل زواجه من الأمير مع دعوتها لإبقاء زوجة أبيها وأخواتها فى العيش معها رغم قسوتهن عليها.

الإخراج المسرحى:

استطاع منصور المنصور من خلال قدرته على الإخراج أن يقيم عملا فنيا متناسبا مع مساحة خشبة المسرح واستغلال العمق بالحركة المسرحية المتكاملة مع القدرة الفائقة فى توظيف المستويات الثلاثة للديكور حيث المنزل، والطريق (السوق) وقصر الأمير وإن كان المأخذ الوحيد تقديم أسمهان توفيق لدورين رغم التباين بينهما حيث قسوة زوجة الأب، لكن الطفل لا يدرك رمز اللون ويتعلق بذهنه الشخصية الأولى بقسوتها ليضعف الجانب الخير فى ظهور أم الخير فى حياة سندريلا.

استطاع الدكتور حسن خليل أن يقدم مجموعة استعراضات راقصة كثيراً ما كان مسرح الطفل فى حاجة إليها حيث التوافق الحركى مع استغلال عمق المسرح فى تقديم العروض الاستعراضية، كما كانت الموسيقى المصاحبة للعمل عاملا مساعدا على إنجاح الحركة المسرحية الدرامية والاستعراضية.

- وكان لــ (عالم الفن) عدة لقاءات مع جمهور الحضور حيث طرف الحوار فى

البداية كان سعادة الشيخ سالم فهد السالم الصباح الذى شمل العرض برعايته حيث يقول حول المسرحية سندريلا:

- المسرحية جيدة شملت على جوانب تربوية نريد دائما إعطائها للطفل.. فهو أمل الغد، والاهتمام بكل جديد جيد يقدم له ضرورة بناء الأجيال القادمة..

- ويقول المخرج التليفزيونى سعيد عيادة حول العرض المسرحى:

- المسرحية حاولت تقديم جانب من الفن المسرحى لعالم الطفل من خلال أسطورة معروفة وهذا جيد فى حدود الإمكانيات المتاحة فى المسرح، فالسينما العالمية تقدمها من خلال عروضها العادية، بل كانت من خلال سينما الرسوم المتحركة، لصعوبة الخروج بالعمل بالصورة المرسومة فى الخيال لهذه الأسطورة، من هنا نقول إن كل جوانب الإخفاق تهون فى ظل الإمكانيات المتاحة.

- تقول الفنانة طيبة الفرج حول سندريلا المسرح:

الملاحظ أن الديكور جيد جدا والملابس ممتازة والاستعراضات المسرحية متفوقة، فى الحوار فكانت هناك صعوبة من متابعته لأنك كما تشاهد الزحمة وضعف الصوت، لكن أقول إن العمل يفوق غيره من الأعمال المماثلة.

- وهنا نجد المخرج مبارك سويد الذى قدم مسرحية سابقة للأطفال ويستعد لتقديم مسرحية جديدة يقول حول مسرحية سندريلا الطفل:

- كما قلت فى مجلة عالم الفن سابقا، لا يوجد مسرح للطفل ومسرح للكبار، المسرح هو المسرح، كما تشاهد معى، وأجمل ما فى العرض أو بمعنى آخر أقول إن بطولة العرض هنا للديكور والملابس ويمكنك ملاحظة الأطفال.

- هنا نجد الطفل محمد عبده الطقش بحضوره العرض ليقول:

- المسرحية عجبتنى قوى وخاصة سندريلا عندما ذهبت للحفلة، وقالت للأمير ضرورة تواجد أخواتى وأمهم معى رغم قسوتهم السابقة عليها.

- تقول الطفلة هناء عبده الطقش: عجبنى فستان سندريلا وحبها لأخواتها.. لما قالت للأمير إنها تحب أخواتها وضرورة تواجدهن معها فى القصر.

- وهنا نجد الطفلة بريق جاسم المضف تقول:

- سندريلا كانت طيبة لما طلبت من الأمير أن أخواتها يعيشوا معها فى القصر

الكبير، ولأن الأخوات لازم يحبوا بعض.

- وهنا نجد مشعل الحسين يقولك

- المسرحية جميلة الأغانى حلوة، وعجبنى الأمير لأنه كان يرتدى بدلة ضابط لونها حلو، وأيضا عجبنى القصر والأنوار الموجودة على الجدران فيه.

- وهنا نجد مجموعة الأطفال نوره ونوال وناصر على الملا يعجبهم فى العرض المسرحى مجموعة الحيوانات، أى مجموة الرواة فى العرض هى الكلب والأرنب والقطة، كما تعرفوا عليها مجموعة الأطفال.

- وتقول الطفلة ريم عثمان عيسى العصفور:

- أنا بحب سندريلا لأنها تحب أخواتها البنات وأيضا كانت طيبة بتعمل كل حاجة فى البيت وكانت تشترى الحاجة من الشارع.

أسطورة سندريلا برؤية طفل ٨٣

كتب : سامى الباجورى

سندريلا أسطورة تتوارثها الأجيال تعيش فى الوجدان لما فيها من خيالات عديدة تحقق أمنيات البعض فى تحقق الأحلام.. لذا نجدها ترتدي الزي الأميركى حيث جمالها الأخاذ وإعجاب الأمير بها رغم فقرها.. لأنه أحس بقلبها الكبير.. كما نجدها فى الجانب الآخر على مسرح السوفييت فى صورة البالية الراقص الرائع الشهير.

– وهنا فى الكويت نجدها التجربة السادسة لمؤسسة مسرح الطفل من خلال تقديم رؤية مسرحية للزميل سيد حافظ ورؤية إخراجية للفنان منصور المنصور وبطولة أسمهان توفيق فى دور زوجة الأب. هدى حسين فى دور سندريلا، حسين البدر الوزير، حسين منصور الأمير، انتصار الشراح وسحر حسين بنات زوجة الأب.

– يقول المؤلف إن الأسطورة تنعش الذاكرة.. تعانق خيال الطفل والأساطير مناهل سخية للأدباء والكتاب.. لقد عشت مع سندريلا الأسطورة منذ عام ١٩٧٣ كنت أبحث عن صورة تحمل رائحة العصر ورائحة أرضك الخاصة بك ككاتب كنت أحلم بها وبجمالك ويفزعنى قدوم مزوجة أبيها الدنيئة.

– كيف تم التوصل إلى النهاية الحالية للأسطورة التقليدية:

– فى الحقيقة توصلت إلى ثلاثة نهايات، الأولى أن سندريلا بعدعودتها من الحفل تجد الحذاء ليس على قياسها ولاسبب عندما كانت فى الحفل كانت بثوب أنيق يمثل طبقة الأمراء وأن سندريلا الفقيرة لا يمكن أن تكون أميرة، وهذا لا يتناسب مع عقلية الطفل.. لذلك وصلت إلى النهاية الثانية أنها أى سندريلا بأنها تحلم بالذهاب للحفل بثوبها وأن الأمير يبحث عنها ليتزوجها وهذه النهاية تفسد الأسطورة الموجودة فى ذهن الطفل لذلك توصلت إلى النهاية برؤيتى المعاصرة لسندريلا وهى فتاة أعطاها القدر الفرصة للقاء الأمير وكان عليها أن تستغل الفرصة فى تغير حياتها وحياة النسا.

إذا تستطيع القول إن سندريلا مسرح الطفل تحمل الجديد لعالمه الصغير:

– سندريلا هنا لها القدرة على المواجهة لحظة لقاء الحراس، وفرض شروطه على الأمير لحظة طلبه الزواج لها حيث رفضت تغيير ملابسها وترتدى ملابس

الأميرات.
وتعلن أن الفقر ليس عيبا وكان شرطها الثانى أن يفتح الأمير أبواب القصر للناس ويبعد الحراس ليستمع لشكواهم.
– هنا نقول إن الشخصيات الرئيسية لدى الأسطورة متواجدة فى العمل المسرحى؟
– فى الحقيقة فى العمل الذى نقدمه للطفل مكان للسحر حيث لا توجد شخصية الساحرة هذا بجانب استخدام الراوي فى صورة حيوانات منهم الكلب فرفور والقط سنور والأرنب مسرور وهذا لأن الطفل يتعاطف مع الحيوانات أكثر من الكبار.. وهو هدف أساسى فى إقامة الحفل بجانب الهدف الاجتماعى وهو التعرف على مشاكل الناس واحتياجاتهم والهدف الاجتماعى هو البحث عن زوجة من وسط الفتيات من عامة الشعب.
– هل هذه التغيرات الجديدة التى أدخلتها على مسرحية سندريلا تتناسب مع إدراك الطفل؟
– ليس هذا العمل هو البداية فى عام ١٩٦٦ قدمت مع الزميل مصطفى الجندي خريج المعهد العالى للفنون المسرحية مسرحية حلم العصفور طقطوق فى ملجأ للأيتام فى حى الشاطبي بالإسكندرية من بطولة أبناء الملجأ ونجحت التجربة ونفس المسرحية قدمناها فى مدرسة فكتوريا كولدج وهى مدرسة لأبناء الأثرياء والأمراء ونجحت أيضا ونفس التجربة تم تقديمها فى مركز شباب كفر الدوار لأبناء العمال ومن بطولة أبناء الريفيين ونجحت التجربة ولكن اكتشفنا أن ما يضحك الفقراء لا يضحك الأغنياء وما يضحك أبناء الملجأ لا يضحك الفقراء ولا يضحك الأغنياء وما يضحك أبناء الملجأ لا يضحك أبناء الريف، فالبيئة تؤثر والثقافة لها تأثير فى إدراك الطفل، فالطفل له إدراك طفل القرن العشرين فهو يركب الطائرة فى العام أكثر من مرة ويشاهد أكثر من دولة لذلك لابد من التناسب معه.
ومسرحية سندريلا كتبتها أكثر من ثلاث مرات وقرأتها على الأطفال حتى أستوعب منهم أى كلمة صعبة وحذفت الكلمات الصعبة.. لكن أقول إننى أمام اختيار صعب مع طفل ٨٣.

- وهنا نلتقى مع مخرج المسرحية الفنان منصور المنصور.
- ماذا ترى من عرض مسرحية سندريلا؟
- مسرحية غنائية استعراضية للأطفال تدعو للتسامح من الحاكم والمحكوم للتسامح بين كل البشر.
- هل منصور المنصور مخرج مسرح الطفل يقدم الجديد من خلال إخراج مسرحية الاطفال سندريلا وخاصة وأنه سبق تقدميها فى أكثر من صورة فنية.
- لقد سبق عرض أسطورة سندريلا فى السينما الأميركية ومن خلال باليه روسى ولكن لم أشاهد من قبل الأسطورة على المسرح إلا من خلال مسرحية الحذاء الذهبى من تأليف عبد الرحمن المناغى فى قطر ولقد شاهدتها وكانت ذوى مستوى جيد..
- نفهم من ذلك تواجد بعض النظرات العصرية؟
- فى الحقيقة المسرحية إسقاطات على ما يعانيه المواطن العربى مع تواجد الرموز التى تعطى نقدا لما يشاهده الطفل ويعيش فى الظروف الحالية.
- سبق لك كمخرج تقديم الرمز بكثرة فى مسرحية قفص الدجاج.
ورغم نجاح العمل فنيا وجماهيريا أشار البعض إلى زيادة جرعة الرمز فى العمل هل تسلك نفس الاتجاه فى هذا العمل الجديد؟
- هنا نقول إن الرمز ليس بنفس الكمية السابقة المتواجدة فى مسرحية قفص الدجاج.. ورغم ذلك نقول إن الرموز هنا قريبة إلى ذهن الطفل وهذا لا يدل على تغيير نهج الأعمال السابقة.. فما زال النجاح يرتبط بمسرحية قفص الدجاج.
- دائما منصور المنصور يضع ديكورات أعماله ورغم ذلك لم يعلم ذلك هى تسلك نفس المسلك هنا؟
- الديكور أيضا هنا من خيالى ليتناسب مع العمل والأغانى تأليف فلاح هاشم وألحان طالب غالبز

السياسة الكويتية ١٩٨٣/٩/٢٥

مسرحية (الشاطر حسن)
انطلاقة جديدة لمسرح الطفل

بقلم : عبد العليم رسلان

كثر الجدل واللغط فى هذه الأيام حول العسر العربى، ومدى عطائه، فبعض الأقلام ترى أن هناك أزمة حادة يعانى منها مسرحنا العربى الجاد، ويختلف أصحاب هذه الأقلام فيما بينهم فى تعليل هذه الظاهرة الغريبة وتلك الأزمة، فبعضهم يرجعها إلى عدم وجود النص الجيد الصالح للعرض، وآخرون يرجعونها إلى المناخ غير الصحى الذى يعيش فيه الأدباء ولكن هناك فريقا آخر من المتفائلين يرون أن مسرحنا العربى لا يزال بخير وقد يكون لهؤلاء المتفائلين وجهة نظر فيما يقولون.

فمسرحية الشاطر حسن التى عرضت على مسرح المسعود بكيفان منذ عدة أسابيع تعد بداية طيبة لنهضة المسرح العربى من كبوته وبشير خير للعناية بأدب الطفل العربى(المحروم) من هذا الغذاء الثقافى الذى ينمى مداركه ويهذب وجدانه.

ومسرحية "الشاطر حسن" تعكس جرأة وثورية الكاتب المسرحي السيد حافظ وغاية هذه الجرأة فكرة المسرحية ذاتها وموضوعها فهى تحاول أن توضح وتفسر للطفل العربى – ببساطة وسهولة – علاقة الحاكم برعيته وشعبه، وهى – فى نظر المسرحية وكاتبها – علاقة يحكمها الحب ومداها المودة والوئام، فليس الحكم – كما تقدم المسرحية – أبهة ووجاهة وسرقة ونهبا لأموال الشعب الكادح، وإنما هو خدمة وتكليف ومعاناة قبل أن يكون تشريفا.

وأشهد أن هذا المعنى هو أكثر ما شدني فى المسرحية وهزنى من الأعماق وأكثر منه تأثيرا فى نفسي أن تسمح الكويت بعرض المسرحية، وفيها هذا النقد.

وهذا النقد الحر الجرئ، على الرغم من أنه بناء وهادف، وليس هداما إلا أنه علامة مضيئة ومشرفة فى تاريخ الكويت المعاصر، بقدر ما هو علامة مضيئة ومشرفة أيضا فى تاريخ المسرح العربى وفى تاريخ كاتب المسرحية وممثليها فى وقت كممت فيه الأفواه وأخرست الألسنة ومن المعروف أن فكرة المسرحية، أو موضوعها – هى عمودها الفقرى الذى تبنى بقية المواقف والتفاصيل والكاتب الناجح هو الذى يعرف كيف يختار لمسرحيته الفكرة الشائعة التى تجمع بين المتعة والفائدة وهو إما أن يستمد فكرته من وحى خياله ومن بطن التاريخ أو من الأحداث اليومية المعاصرة، أو من تجربته الشخصية أو من أى مصدر اخر.

وقد استطاع كاتب المسرحية أن يجمع بين هذه المصادر وغيرها فإن قلت – عزيزى القارئ – أن الفكرة مستمدة من الأحداث اليومية المعاصرة فما جاوزت الصواب، فعلاقة الشعوب العربية بحكامها فى حاجة إلى رأب الصدع الذي أصابها فأوهن عزيمتها وأضعف قواها وكان من نتيجة ما كان من ضياع الأرض وفقد الأهل ومن قبلهما ضياع العزة وامتهان الكرامة، وإن قلت إن مؤلف المسرحية استوحى الفكرة من تجربته الشخصية فقد أصبت أيها القارئ لأننى لا أخاله إلا أنه قد عانى وقاسى، وصدمت أراؤه وأفكاره عتاة الطغاة وصلفهم.

ومما يحسب للكاتب فى هذا المجال أنه استطاع فوق هذا وذاك – أن يوظف "الحدوتة الشعبية" بمقدرة عظيمة لخدمة الفكرة، ويستغلها بذكاء فى تحقيق الهدف المقصود كما استطاع أيضا أن يربط بين أحداث "الحدوتة" وبين الواقع المر الذى تعانى منه أمتنا العربية.

وحتى نكون منصفين أو قريبين من الإنصاف فإن ما قلناه فى المسرحية من إيجابيات لايمنع من أن فى العرض المسرحي بعض الهنات التى لا يسلم منها أى عمل سواءا أكان عملا فنيا أم غير فنى بطبيعة الحال، وهى لا تقلل من جهد المؤلف فى المسرحية، ومن هذه الهنات: الجيش العرمرم الذى كان على خشبة المسرح(من أطفال وشباب وغيرهم) دون أن يؤدوا دورا يذكر والكم الهائل من الأغانى التى طغت على الحوار الجاد الهادف فى المسرحية، و لا أعتقد أن مؤلف المسرحية هو المسئول عن كل هذه التجاوزات بقدر ما يكون المخرج والممثلون مسئولين عنها.

ويبقى فى النهاية أن نقول: إذا كانت المسرحية، ومؤلفها قد فتحا فتحا جديدا فى أدب الطفل وقدما جهدا مشكورا، فعلى هؤلاء الذين يكثرون من الكلام ويثيرون الضجيج نقدا وتجريحا أن يلجوا الباب، فها هو مفتوح أمامهم على مصراعيه، ويكفى مؤلف المسرحية أن يكون قد فتحه لهم بعد أن كان موصداً.

السندريلا... مسرح وطفل

بقلم : د. محمد مبارك

لموسمها السادس وابتداءً من ١٢ أكتوبر الماضى قدمت مؤسسة البدر(مسرح الطفل) عملها (السندريلا) وهى مسرحية استعراضية غنائية، وذلك على مسرح عبد العزيز المسعود بكيفان، وتعتبر مؤسسة البدر من أنشط المؤسسات الفنية التى خصصت جهودها خدمة للطفل وتربيته. معمقة عطاءها على مستوى المسرح. باحثة عن صيغة جديدة لتربية الطفل وذوقه فنيا من خلال العروض المسرحية، إلى جانب الدراما التربوية التلفزيونية أميزها مسلسل(إلى أبى وأمى مع التحية).

والسندريلا هى التجربة المسرحية السادسة لهذه المؤسسة التى آلت على نفسها خدمة الطفل متجاوزة الهزل ما أمكن، متوخية الابتهاج والضحكة والأغنية. محاولة الابتعاد عن حدود اللهو الخالص واللعب الممل، والمعوقات الاجتماعية والتربوية.

الحكاية الشعبية:

ورغبة فى تنويع أدواتها الفنية فى منحاها نحو تحقيق هذا المطلب، اتخذت من الحكاية الشعبية والأسطورة الخرافية مادتها فى مسرحيتها هذه، معتمدة على حكاية سندريلا فى الادب العالمى، تلك الفتاة التى لاقت صنوف العذاب من الناس خاصة امرأة أبيها الذى مات تاركها يتيمة مسكينة حتى يركب الحظ أمواج العذاب فيخلصها مما هى فيه من خلال خطبة الأمير لها، حيث الحفلة المعروفة التى دعى إليها بلدته وخاصة نسائهم وبناتهم لكى يتعرف على صاحبة الحذاء الأحمر فيلتقط يدها لتكون عروسه له.

الإخراج:

حقيقة الإخراج قد تميز فى هذا العمل، حيث الاستخدام لبعض أدوات السينما الفنية من إضاءة متحركة وتغيير مناظر سريعة، وبوجود ديكور كبير ضخم ذو مستويين ساعد على وجود أبعاد لفعل الحدوتة وعنصر الحكاية، والمسرحية انتهت إلى عدة مقولات : فقد دعت فى زواج الأمير من سندريلا إلى الحب والمساعدة والتعاون والتعاطف، وامتصت غضب الناس على زوجة الأب أو حاولت ذلك، كما أنها دعت إلى تخلص الإنسان من أنانيته عنما أسقطت البنتين وظهر فشلهما فى زواج الأمير، كما أنها توخت المرح والضحكة والمتعة والأداء

الجماعى والاستعراضات الراقصة، مما غذَّى الوجدان العاطفى عند الطفل، ولولا مساحة الخشبة الواسعة لكانت الحركة والأداء أكثر إتقانا وبروزا.. كما ساعدت الإضاءة على انتشار عنصر البهجة وتفاصيل الأحداث أو هى حاولت كذلك، ومع كل هذا فإن الملابس والمكياج بين أميز أدوات هذه المسرحية حيث ظهرت الفوارق الشخصية ونوعيتها وأعطت لوجود الحيوانات والطيور مع الإنسان معنى للحب والتألف وشفافية العلاقات الإنسانية، بفضل فنية الماكيير/محمد عبد الحميد.

يبقى أن نقول أن من إنتاج صاحبة المؤسسة السيدة عواطف البدر التى صرفت على هذا العمل حوالى ٢٠ ألف دينار. وأخرجها بإتقان وتمايز الفنان/منصور المنصور بمساعدة الفنان ماجد السلطان واعيا للدور الحقيقى لمسرح الطفل أو محاولا ذلك، والمسرحية من تأليف(السيد حافظ) كأول عمل له عرض له فى رحلته بعالم الكتابة، حيث بدأت تجربته، بهذه المسرحية. بمسرح الفرجة، وبموسيقى مرحة جذابة توافر فيها عنصر الاحتفالية وعنصر العرض الراقص، وهى من وضع الفنان طالب غالى، كما تمايزت الملابس التى وضعتها السيدة رجاء البدر كمصممة ومنفذة.

الممثلون:

وأدى دور الــسندريلا: هدى حسين وكانت جيدة لولا كثرة الحركة، سحر حسين، انتصار الشراح: تراوح عطاؤهما بين التمثيل والتهريج فى دور البنتين.

حسين البدر: أدى دور الوزير بمسئولية جادة لا يقتضيها مسرح الطفل.

أسمهان توفيق تمايز عطاؤها فى دور الأمير ولو أنه كان فى حاجة إلى ضغط أكثر، أحمد العامرك أعطى ما عنده فى دور المنادى، وعلى الرغم من تحفظاتنا تجاه الفكر الخرافى المطروح فى هذه المسرحية إلا أننا حقيقة نقف أمام عمل مسرح يؤديه طفل وصالح لمشاهدة الأطفال فيه ومعه.

سندريلا هل أضافت جديدا إلى سندريلا المعروفة؟

بقلم ناصر العودة

لماذا لم يتم تعطيل القدرات السحرية عند أم الخير؟

بدأت مؤسسة البدر عرض مسرحيتها – السندريلا – اعتبار من مساء يوم الأربعاء ١٩٨٣/١٠/١٢ على خشبة مسرح عبد العزيز المسعود فى منطقة كفيان.

والمسرحية هى السادسة ضمن تجارب مسرح الأطفال الذى جعلته مؤسسة البدر مجالا لها لازالت تخوض تجاربه وتحاول قدر إمكاناتها.. الاجتهاد فيه وإضافة تراكمات يمكنها أن تمثل شواهد على هذا الاتجاه الجديد والحديث فى الكويت ومنطقة الخليج العربى.

وبما أن قصة – سندريلا – هى إحدى القصص المعروفة والشائعة فى بلدان عديدة، قد تختلف بين هذا البلد أو ذاك فى بعض التفصيلات، إلا أنها تبقى إحدى القصص التراثية المتداولة. لذلك فإنه كان الأجدر بالأستاذ السيد حافظ وضع اسمه عليها كمعد وليس كمؤلف. صحيح أنه غيَّر وأضاف فى بعض خطوط القصة المتداولة، إلا أن الخطوط العريضة للقصة بقيت هى هى، من ناحية وجود فتاة اسمها سندريلا يقع عليها الظلم بعد وفاة والديها، وتحكم زوجة الأب وأخواتها بها، ثم وقوع مصادفات لاحقة تمكنها من المشاركة فى حفل يدعو له أمير المدينة فيقع فى هواها.. إلا أنها تغادر الحفل بسرعة.. كى تعود إلى البيت قبل عودة خالتها وشقيقتها.. إلا أنها نتيجة لسرعتها فإنها تفقد إحدى فردات حذاءها.. فيجده حرس الأمير الذي يأخذ فى البحث عن الفتاة صاحبة الحذاء.. ليجدها أخيرا ويعقد قرانه عليها.

إن هذه الخطوط العريضة موجودة فى القصة المتداولة عند الكثر من الشعوب بل إن وجود الحيوانات التى تتعاطف مع سندريلا كانت موجودة فى القصص الشائعة.. حتى وجود الساحرة التى تحولت إلى أم الخير فى مسرحية مؤسسة البدر كانت أيضا موجودة فما الذى أضافته مسرحية مؤسسة البدر إلى القصة الشائعة؟؟

كما قلنا هناك بعض التعديلات إن كان بالنسبة للحيوانات أو الساحرة، أو وجود سوق يضطهد فيه الباعة سندريلا.. وغيرها من تفصيلات أخرى لم تخل أبدا فى

الخطوط العريضة للقصة الشائعة.

الجديد:

أما جديد مؤسسة البدر فى القصة الشائعة فهو تحويل النص إلى عرض مسرحى يمكنه أن يتوافق مع مدارك الأطفال ويدخل إليهم البهجة ومتعة العرض والعظة والأمثولة وقد استطاع العرض بالرغم من سلبيات عديدة فيه، أن يقدم جوانب من تلك الأمور فالعرض إن وجدت فيه قدرات تمثيلية لا بأس بها كهدى حسين وسحر حسين، وأسمهان توفيق وانتصار الشراح وحسين البدر وحسين المنصور وأحمد العامر ومجموعة الأطفال الذين لعبوا أدوار الحيوانات أو الأطفال الآخرين الذين مثلوا (كروسا) طعم المسرحية بالحركة والغناء. وبالرغم من أن أدوار البعض كانت باهتة كأسمهان توفيق المشهود لها بالقدرة.. إلا أن توظيف قدراتها جاء باهتها، خاصة فى أدوار أم الخير.

وكان بالود لو أن القدرات السحرية تم تعطيلها عند أم الخير.. وتم البحث عن قدرات أخرى عندها للمساعدة عن طريق اعمال القدرات العقلية وغيرها.

وإن وجدت فى العرض إمكانات موسيقية غنائية جيدة أضفت أجواء مناسبة على العرض. وبما أن الأغانى والاستعراضات كان لها نصيب كبير فى القسم الأول والأكبر من العرض، فإن غناء كلمات الأغانى بالمعانى الجميلة النافعة كان يمكنه أن يغنى المسرحية ويجعل من عنصري الأغانى والاستعراضات ندا ربما متفوقا على النص الحوارى للعمل، كما أن قدرات وإمكانات فنية أخرى من ديكور وأزياء وإضاءة تم توظيفها فى العمل.. وأضفت عناصر جمالية على العرض.

وإذا كان الأمر كذلك. خاصة بالنسبة للتشكيل اللونى للديكور وتوزيعاته إلا أن تنفيذه خاصة توزيعه على أرضية عليا وسفلى.. حد من الحركة على الأرضية السفلى، وأعاقها، خاصة الجحور المنخفضة التى تم استعمالها من قبل البشر، ولم تبق حكرا على الحيوانات، كما أن المدرجين على جانبى الخشبة مثلا خطورة انزلاقية كان يمكن تفاديها.. بحلول ديكورية بديلة.

هذا وقد اعتمد القسم الاول من العمل على كثافة فى الإبهار الموسيقى الاستعراضى.. وتم تقديم بعض العناصر الدرامية من خلالهما، إلا أنهما تراجعا فى القسم الأخير، وتم الاعتماد أكثر على الجانب السردى الحواري مع أنه كان بالإمكان إيجاد توازن بين القسمين.

وبما أنه كان يوجد مجال أوسع للعمل على النصوص الأساسية والتحوير فيها، فإنه كان بالإمكان إيجاد بديل موازي ومناسب لقصة الأمير مع سندريلا.. وجعل الأمر أكثر قربا من واقع الناس ومن واقع العلاقات الاجتماعية والطبقية المتداولة.

أخرج العمل منصور المنصور... ووضع الألحان طالب غالى، وصمم الأزياء رجاء البدر وكتب كلمات الأغانى فلاح هاشم، وصمم الرقصات د.حسين خليل، وصمم الديكور د. مصطفى عبد الوهاب سليمان الشيخ

الطليعة الكويتية

١٩-١٠-١٩٨٣

مسرحية الشاطر حسن
هل كان الشاطر حسن... شاطراً حقاً !!..

بقلم : صالح البدرى

مجلة عالم الفن سبتمبر ١٩٨٤

انتبهوا أيها السادة..

فى مسرحية " الشاطر حسن " أصبح الكسالى والصعاليك أبطالاً للحرية وأصبحوا هم فخر الوطن وفادوا النصر ضد الأعداء الموهومين وأطلقوا حرية السجناء المظلومين وأعادوا الحق إلى نصابه بقدرة قادر من خلال أغنيات ورقصات وحركات (عنترية) لم تقتل ذبابة.. وإنصلح حال السلطان الظالم بمشهد تمثيلى وخلال (لعبة) إستغرقت ثلاثة أيام فقط. واكتشف هذا السلطان (المخدوع) أن مآسى شعبه.. وإستغلال التجار والطفيليين له.. وإنتشار المدعيين ومروجى الخزعبلات والخرافات لم تأت إلا من (تحت) رأس وزيره (المتقاعس) الذى يأتى هذا السلطان فى نهاية العرض ليصادر أمواله وزجه فى الصفوف الأمامية لجبهة الحرب ذد المحتلين والغرباء !!..

حتى الوصيفة (المسكينة) التى كانت فى قصر السلطان تتعرض للسجن ؟ اصطحبت الأميرة (ست الحسن) ابنة عم هذا السلطان لنا مظلومة ومضطهدة هى الأخرى وسط جدران القصر الذى حكم عليها إلا تغادره لأنها (حبت أن تختلط بالعامة من الناس وأعجبها أن تزورهم فى أسواقهم الشعبية لكى تذوب الفوارق الطبقية فى نظر الكاتب على ما يبدو) وإنطلاقاً من حبها (للشعب الغلبان) وعلى طريقة ملكة مشهورة وصلها خبر إضراب شعبها لأنه لا يملك الخبر ويطالب به.. فأمر ان يأكل هذا الشعب الكيك بدلاً من الخبز.. !!

ترى.. هل حققت الجهود التى بلذلت بسخاء على إنتاج عرض (الشاطر حسن) ما هو مرجو منها ؟؟

يقول الكاتب والمفكر المسرحى الألمانى (برتولد بريخت).

" أن الفن الكبير أهدافاً كبرى ".. وإذا كنتم راغبين فى التأكيد من مدى جسامة عمل من الأعمال الفنية.. فلكم أن تسألو ما هى طبيعة الأهداف الكبرى التى يخدمها مثل هذا العمل ؟ والعصور التى تفتقر إلى أهداف كبرى تفتقر فى الوقت نفسه إلى فن كبير !!..

ومن هنا نتساءل الآن ما الذى أرادت أن تقوله مسرحية (الشاطر حسن) للأطفال فى الكويت ؟ وما هى هذه الأهداف الكبرى التى أراد أن يطرحها بوضوح وواقعية

وصدق ؟ وهل تحرك العمل المسرحى المذكور على عجلات من القناعة والفهم وتقديم الدرس الأخلاقى أو السياسى أو الفنى للأطفال ؟ ثم هل كان (الشاطر حسن) شاطراً كبطل درامى معاصر ؟ !..

قبل الإجابة حول هذه الأسئلة والإستعانة بالموروث الشعبى والفولكلور شىء صحيح ومشروع فى الأدب والدراما عموماً بل ومطلوب أحياناً.. إبتداءاً من ألف ليلة وليلة وكذلك كليلة ودمنة وإنتماءاً بالقصص الشعبى والحكايات الشعبية المدونة أو المنقولة ممن تتوفر فيها ملامح درامية أو شبه درامية.. وخصوصاُ إذا ما إستطاع الكاتب الدرامى ، أى كاتب ، أن يوظفها بالشكال الدرامى المقنع والصحيح.. مخترقاً قلب العصور السالفة لينتزع منها الشعور والهم والتجربة الإنسانية ويسلطالضوء على زماننا هذا.. لما فيهم من تشابه.. مسقطاً الاحداث على ما يدور.. مستعيناً بالرمز والترادف والتماثل التاريخيين من جميع منطلقات هذا التاريخ وروافده السياسية والحضارية الاجتماعية ولكى يجعل من المورث هذا سقفاً أو خيمة لتفسير احداث العصر وفصوله المضطربة المعقدة والمتشابكة.

وهذا ما دفع مجموعة كبيرة من الكتاب العرب لأن يخوضوا فى هذا المجال وينهلوا من هذا الرافد الثرى والغنى بالحكمة والعبرة الحسنة متمتعين بقدرة فائقة على الإنتقاء الدرامى الصحيح.. والأمثلة كثيرة وعديدة للمتتبعين والقراء والنقاد..

وتأتى محاولة كاتب " الشاطر حسن " (السيد حافاظ) مجاراة ومواكبة لهؤلاء المنتهلين من هذا الرافد (الموروث) والمحاولين توظيف حكايات ألف ليلة وليلة للطفل فى الكويت (كحكاية حسن المغفل) إلا أنه وهو يرفد من هذه الحكاية لم يتخلص من الوقوع بمطلبات التأثير الواضحة والتأثير المباشر بمسرحيات مثل (كان ياما كان) التى قدمتها الفرقة القومية العراقية على مسرح الكويت ونقلها تليفزيون الكويت أيضاً.. حيث البطل هو نفسه (حسن الكسرن) أيضاً. ولم يتخلص من الوقوع الواضح تحت تأثير مسرحيات أخرى معروفى وأكدت على ذكرها الصحافة الفنية كمسرحية (الملك هو الملك) التى عرضت فى الكويت أيضاً ومن تأليف الكاتب الملتزم سعدان ذنون هذا عدا عن مسرحية برتولد بريخت

المعروفة (رجل برجل) وهى من إصدارات وزارة الإعلام فى الكويت أيضاً !.. وغيرها من الأعمال كثير..

يعنى مما تقدم أن المسرحية ليست تأليفاً أو من بنات أفكار الكاتب التى إطلق عليها (التأليف) ظلماً مادام أنه قد إعترف فى الندوة التى أقيمت يوم السبت ١٩٨٤/٩/١٦ وأمام جميع المدعوين للمشاركة فى مناقشة العرض المسرحى الذى نحن بصدده وبدعوى طيبة من مسرح الزرزور ، بأنه قد تأثر وإستفاد من المصادر المشار إليها وكان على الأقل أن يكتب كلمة (إقتباس) مثلاً إذا لم يتواضع ويكتب (إعداد) أو (دراماتورج) مثلاً..

ونعود أيها السادة .. إلى الأسئلة المطروحة والتى أشرنا إليها فى بداية هذه السطور التى نرجو أن تكون مفيدة ونافعة وفيها شىء من الوضوح والإضافة إنطلاقاً من الواجب الذى نشعر به تجاه المسرح ولكى نعبر عن وجهة نظر شخصية مخلصة فى زمن أصبح فيه الصمت.. وفاء لا خيانة.. والمسرحية التى قدمت على مسرح عبد العزيز المسعود فى (كيفان) فى عرض خاص للنقاد والفنانين والصحفيين.. ومن المهتمين بشرون مسرح الطفل يوم السبت ١٩٨٤/٩/١٦ وبحضور المخرج الأستاذ أحمد عبد الحليم والكاتب السيد حافظ.. وهى تتلخص بما يلى :

حسن صياد سمك.. من بيئة شعبية فقيرة.. عثر على كيس نقود وقع من الأميرة ست الحسن التى جاءت للتسويق متخفية (ولم نراها كذلك) لأنها تحب ان تتجول وتتفرج على (العامة) فى الأسواق من منطلق (وطنى إنسانى) للتعرف على هذا الشعب وكأنه فى (سيرك) !!..

ويجرى حسن الصياد وزميله فى المهنة (مختار) خلف الأميرة لكى يعطيها الكيس الذى وقع منها على أرضية السوق.. إظهاراً لأمانته.. مما يعرضه ذلك إلى أن يقع بين أيادى حراس القصر الذين حالماً يمعنون انلظر بوجهه حتى ينحنون راكعين له.. متوهمين انه السلطان صاحب القصر للتشابه الكامل والتطابق (المدهش) الذى أوجدته (صدفة) عجيبة ما بين حسن والسلطان.. ويصل خبر هذا التشابه والتطابق إلى السلطان المبتلى بمرض الكآبة الموهوم وبوزير راض عنه وهو سبب كل

مشاكله.. وبمزاج متعكر وببراءة ما بعدها براءة لأنه مثلاً برىء من كل ما أصاب المظلومين داخل سجونه ولا بجزيرة الحوت المحتلة ولا.. ولا.. لأن الوزير هو الذى يدرى عن كل شىء ولا يفعل.. وهو (أى الوزير) المستبد الظالم القاهر والمستغل.. صاحب رؤوس الأموا لالطائلة والسلطان برىء ومسكين لا حول له ولا قوة.. متناسياً الكاتب مفهوم السلطة الطبقية المتشابكة المصالح والمتماثلة الأهداف والمنافع ويطيب للسلطان الذى واجه شبيهه أن يلعب لعبة الإستبدال المعروفة لكى يتلخص فيها من الحكم ويبتعد عن القصر ويعيش (وسط) الشعب كى يتعرف على العامة ولكى يعرف من بينهم هم وبشخصية هو ما هم عليه.. وليرى ما يفعله وزيره الذى إعتمد عليه كلية الناس.. حيث ظهر له أن وزيره لا يخدم إلا مصلحته.. وبقدرة قادر يقتنع كل من فى القصر إبتداءاً من الأميرة ابنة عمه (ست الحسن) ووصيفتها وكذلك الوزير وإنتهاء بالحرص وحتى الشعب.. بأن حسن الصياد ما هو إلا السلطان الذى أصبح طبيباً محباً لكل من فى القصر وللشعب.. النشيط الذى يستيقظ صباحاً (علماً بأن حسن كان يغط فى نوم عميق صباحاً فى المشهد الإستهلالى للعرض ولا يقوم من مكانه رغم الحاح صديقه مختار له الذى يطلب منه النهوض مسمياً إياه (شخرى) هذا قبل أن يرتدى رداء السلطنة).. والذى أصبح خفيف الظل متواضعاً يطلب من الآخرين ألا يركعوا له وأن يرفعوا رؤوسهم إلى أعلى عند مخاطبتهم له.. وبـــأن يأخذوا حريتهم فى الكلام ويعبروا عن مشاعرهم بدون خجل أو ولج أو خوف.. ويردد الكلمات الكبيرة (الرنانة والطنانة) عن الحرية وحب الحياة وتمجيد الإنسان كأى تأثر وطنى هذا الصياد غير المؤهل لقول مثل هذه المفاهيم فيلسوفاً وتأثراً وداعياً وبطلاً من أبطال الحرية والشموخ وعلى طريقة (براتدراسل) الفيلسوف والمفكر البريطانى المعروف فى دفاعه عن حقوق الإنسان ؟؟؟

وحالماً يصل حسن الصياد إلى القصر (حيث جسده لنا عبد الرحمن العقل شخصياً تجسسداً لا موضوعياً بتميز سلوكه بالطفولية والبلاهة وبحركات أقرب إلى شخصية المهرج (الكلاون) بقصد الأضحاك.. منه إلى الإنسان السوى العاقل الفاهم الذى يطلق صرخته بوجه الوزير والحاشية : " كيف تريدون من شعب

مظلوم ومسجون وكمم الأفواه أن يحارب الأعداء ويحرر جزيرة الحوت؟").
أقول.. حالماً يصل حسن الصياد إلى القصر يطلق سراح السجناء المظلومين (ويعين) !! صديقه مختار مساعداً له وسط صيحات دهشة الوزير ولكن هذا المساعد الجديد الذى هو مختار يختفى كلية من القصر ولا يظهر بعد ذلك !! وظهر لنا وكأنه لا يعرف أن الشاطر حسن هو السلطان المختفى الذى (نزل) ليعيش بين (العامة) حيث يودعه بعد ذلك وداع الأصدقاء والأحبة باكياً مولولاً رغم أن هذا السلطان الذى أصبح الشاطر حسن أيضاً لم يقم بأى عمل يذكر.. يجعل من (مختار) وفياً محباً باكياً لهذه الدرجة..
وتنتهى الأيام الثلاثة ، ويعود السلطان إلى قصره نادماً.. مستفيداً من الدرس معترفاً بجميل حسن الصياد وبنصائحه حول سلبيات عزلته عن الشعب.. وبما قام به.. ويعود السلطان سلطاناً أكثر تهذيباً وكأن شيئاً لم يكن وكأن السلاطين فى عصرنا هم دائماً بحاجة إلى دروس فى الأخلاق فقط..
أقول.. يعود طيباً محباً لشعبه وللحرية.. مؤمناً بالحب.. مبادراً إلى الزواج من الأميرة ست الحسن التى طال إنتظارها لهذا الزواج وعلى طريقة أغلب الأفلام المصرية والهندية والتجارية !!
نلاى ألا يكفى (سلاطين) هذا العصر من الجانرين (المخدوعين حسب مفهوم الكاتب).. ألا يكفيهم ما يحطونهم من خبراء ومستشارين ومختصسن بشهادات عليا بأمور السياسة وأحوال الحكم ؟؟ واكثرهم من خريجى الأكاديميات العسكرية الألمانية والأمريكية ممن تلقوا دروساً مكلفة النفقات من مدارس الإستخبارات المعروفة ، حتى ينتظروا من ابن الشعب المغلوب على أمره وبالمصادفة أن يكون الخبير والناضج والمستشار.. الخ ؟؟
لقد أظهر الكاتب لنا شخصية (حسن الصياد) فى قصر السلطان شخصية ترفض الخزعبلات والترهات كقميص (أسعد سعيد) مثلاً الذى خصصت جائزة (ثلاثة الآف دينار) لمن يجلبه للسلطان الحقيقى لأنه مريض بالوهم حيث زرع الوزير ذلك فى ذهنه ؟؟.. وهذه التفاتة جيدة وترتدى قميصاً (واقعياً وعلمياً ومادياً) من الكاتب على أساس إن حسن الصياد قد ظهر لنا فى مشهد رفضه هذا لما يسمى

بقميص السعادة الموهوم.. فهو من خلال ذلك رجل عقلانى يفكر بواقعية ويمؤمن بأن السعادة لا يحققها مجرد قميص للإنسان.. لكنه لم يترك لنا ذرة نقاء بعد ذلك لهذه الشخصية (الثورية) المصنوعة على طريقه (اليانكى) والجنود ذوى البدلات الزرقاء المدافعين عن القانون والحرية ذد همجية وبربرية وتخلف الهنود الحمر كما تصورهم لنا أفلام التلفزيون الأميركية وعروض السينما.. حيث أظهر لنا الكاتب أن هذا البطل (الواقعى) الذى يرتدى قميص (العلم) ويفلسف الأشياء من منظور (مادى) بحت ومزعوم هو كهذا الجندى ذو البدلة الزرقاء الذى يعاقب ويطارد أبناء الوطن الأميركى الأصليين.. والشاطر حسن بدأ طرد ويعاقب ويكشف زيف والاعيب أبناء جلدته ومواطنيه وطبقته من خلال شخصية الحلاق البصير وبائع السمك – رفيقة فى المهنة – حيث ادعى الأول أنه تاجر من (بغداد) والثانى تاجر لؤلؤ.. وكان من المفروض أن يمارس مثل هذا الخداع آخرون لهم مو اقف معروفة فى الإبتزاز والخداع والإستغلال ليأتى فعلهم إمتداد لطبيعتهم الطبقية الشرهة ولسلوكهم الإيديولجى والإجتماعى فى الحياة.. ومن هذا المنطلق.. منطلق نماذج أبناء جلدته وسلوكهم الجديد فى خداع السلطان بقميص أسعد سعيد.. يكون الكاتب – عن قصد أو دونه – قد إتهم هؤلاء بالخداع والتكالب والإبتزاز وهم اناس لا يستحقون الرحمة وشعب لا يستحق الثقة لأنه يعيش إلا بالنصب والإحتيال والخديعة ضد من ؟ ضد السلطان المسكين البرىء المخدوع ؟

فالشعب.. كما أظهره العرض هو السبب فى إرتفاع الأسعار مثلاً.. حيث باشع (الفاكهة) الجشع المتصيد لأموال الناس المسحوقين.. أو كما يردد حسن الصياد أكثر من مرة حملة (شعب اتكالى).. علماً بأنه قد ظهر فى مشهد آخر يفلسف لنا فيه اسباب السعادة والشقاء وبأن أمرهما خارج عن إرادة الإنسان.. ناهيك عن الكلمات المبتذلة التى يطلقها (الشاطر حسن) على إحدى الشخصيات مثل كلمة (خايس) وأمام حشد من المهتمين بالفن المسرحى والمدعوين الذين دعوا لمناقشة عمل ؟؟ ترى ماذا يفعل إذن هذا (الشاطر) يوماً حيت يختلى بالأطفال فى عروض المسرح العادية ؟.. ثم كيف تجيز الرقابة كلمات مثل هذه .. أين دور

المسرح التربوى إذن وهو موجه للطفل.
إن الجميع يعلم ما هو عليه الموقف العربى الحالى (الرسمى خصوصاً) تجاه مفهوم الحرب مع (إسرائيل).. وتجاه هذا الكم الهائل من المشاريع الكثيرة والمؤتمرات العربية وقراراتها الأخيرة والداعية كلها للإعتراف ضمناً بالعدو الإسرائيلى الصهيونى مقابل إقامة الدولة الفلسطينية وحل القضية الفلسطينية والشرق الأوسط حلاً سلمياً.. فهل عادت الحرب يعد هذا التخاذل التاريخى الطويل الامد والمدعوم رسمياً ، هل عادت هى الحل الأمثل للمشكلة حيث يقوم (الشاطر حسن) بتثقيف الأطفال (عسكرياً) وإعطائهم دروساً فى المقاومة والإستبسال ؟
ثم عن أى حرب هذه التى يدعو إليها الكاتب ، جمهور الأطفال لشنها بعد جميع هذه المتغيرات على الساحة العربية الداعية إلى الحل السلمى أو عن طريق السير على طريق كامب ديفيد.. ؟
أن العرض المسرحى لم يلتزم أبداً بوعده بتقديم مسرح للطفل كما يشير هو إليه.. حيث أن الأفكار المطروحة فى هذا النص رغم تشوشها وإبتعادها عن الواقع والقناعة الدرامية وحتى الإيديولوجية ، لا تستطيع أن تصل إلى ذهنية الطفل الذى ييحتاج فى هذا السن (الطفولة) إلى أفكار تربوية محددة وواضحة ضمن عملية توصيل جمالية مبسطة وغير مبهرة. تزرع فى نفسه قيماً من الخير والجمال والعمل وحب الوطن والوفاء والصداقة.. الخ لا أن يقدم له نماذج وشرائح على مستوى معين من الغربة والإبتعاد.. وبهذه المفاهيم الأيديولوجية والطبقية.. أو اطروحات كبيرة القصد كالحرية والإضطهاد والظلم وتحرير الأرض المحتلة وبهذه المباشرة والفلسفة.. لأنه من الممكن التعبير عن ذلك – كى لا يهتم الطفل بالغباء – وتقديم هذه المفاهيم ولكن بالشكل المبسط القريب من فهم ومدارك هذا الطفل الذى تخاطبه المسرحية.. وبوضوح مببسط قريب من تجربة هذا الطفل مستعيناً برموز البينة ومسميات الأشياء المباشرة والمألوفة التى تكون دائرة علاقات الطفل ومداركه العقلية والنفسية من خبرات بصرية وسمعية.. كما يلخصها العالم المعروف (ماكدوكل) وليس هذه المفاهيم التى تتطلب مشقة فكرية وخلفية وثقافية وشخصية سياسية تناقش وترفض وتتعلم بفهم وتقتنع..

فمسرح الطفل ليس أغنية ورقصة.. وليس من الواقع والمناسب أن تنسب كل موضوع وكل معالجة. مهما كانت حسن النية متوفرة تحت إسم مسرح الطفل.
أو كما يقول (ليون شارسيريل) فى كتابه (المسرح فى العالم) : << إن المشاهد ذات النوعية الإنسانية والفنية والتقنية العالية وبخاصة إذا صورت وأخرجت للشباب وللأطفال بالإشتراك مع المربين والفنانين والحرفيين الواعين لمثل هذه المهمة ، ولمسؤولية الذين يأخذونها على عاتقهم تستطيع أن تساهم بشكل كبير فى التقدم الروحى للشعب وفى إنتشار الثقافى والذوق. يمكن إعداد مشاهدين ونقاد ومبدعين مطلعين ، وإن يقدم فى الوقت نفسه للشعراء ولمهندسى الديكور وللممثلين والمخرجين فى هذا الوقت فرصة رائعة وحقيقة للبحث عن التجديد وللإبتعاد عن التقليد والإعراف وعن الكثير من العراقيل التى تحد من الهامهم الحر وتقدم لهم جمهوراً كبيراُ ممن لم تشكلوا بعد ولم يزيفوا المتحمسين والمتشوقين ، بشكل رائع ، جمهور الأطفال والشباب.
أو كما يقول انطونيو غاراسينا من أسبانيا وهو يتحدث عن فهم مسرح الأطفال قائلا: << يجب ألا نقدم العنصر السياسى والإجتماعى كشىء محدد وقطعى وغير قابل للنقاش ، وهنا ننتقل إلى المقدمة المنطقية والأساسية وهى أنه علينا ألا نشوه الطفل بحمله على تبنى حلول معينة وآلا نؤثر عليه بحيث نبعده عن فطرته الأولية وشعوره الأخلاقى عن طريق إقحامه بالموضوعات السياسية والدينية المقدمة إليه بحذق ومهارة.. اعتقد أن من الضرورى أن نعرف كيف نبين للأطفال سلسلة القيم الشعرية والإجتماعية والأخلاقية بل والإقتصادية أيضاً دون إفراط ولا حلول موضوعة.. إذ لا بد أن الطفل فى أعماقه بعرف كيف يدرك هذه القيم بنفسه.. فيتجنب منها ما هو أقل أهمية ويستقى ويختار ما هو أكثر أهمية وإيجابية.. >>.
ويتساءل << برتولد بريخت >> قائلاً فى إحدى كتاباته " << هل يتعين على الدراما أن تكون هادفة ؟ >> ويجيب (بريخت) على تساؤله هذا قائلاً : << لعلها غير ملزمة >> ولكنه يبدو بوضوح تام انها هادفة فكل دراما لا تقتصر على هدف الحصول على المال يكون لها هدف آخر أيضاً..
ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول : أن هدف الحصول على المال من وراء

عروض الطفل لا يعنى إلا الإبتعاد الكامل تماماً عن هدفيه هذه العروض الأخرى تربوية كانت ام فنية أم سياسية.. ومسألة الهدفية هذه لا تتأتى إلا ضمن الفهم الكامل لما يجب أن نقوله لخطورة هذا النوع من المسارح على الأجيال القادمة.. مع تقدير للنوايا الطيبة هذه لا تصنع لوحدها مسرحاً للأطفال..

لذا بات من الضرورى أن تقوم الدولة بالإشراف على هذه العروض. إنتاجاً وفحصاً مدروساً للنصوص القادمة ومن قبل لجان مختصة تضم المربين والفنانين والمخرجين.. كى لا يتحول الطفل فى الكويت إلى بضاعة رائجة فى أسواق عروض مسرح الطفل الرديئة.. ودعم العروض المسرحية الجيدة وتشجيعها الفرق الكويتية الأربعة أيضاً للإسهام فى تقديم أعمال جيدة للطفل.. ذات أشكال ومضامين فنية مقبولة ناجحة.. ترى لم يحن الوقت بعد للإهتمام بهذا الجانب المهم رسمياً إنقاذاً للأطفال من بعض العروض السيئة والتجارية.

الإخراج فى الشاطر حسن :

يقول " الكس بوبوق " فى مؤلفه المترجم عن الروسية : " التكامل الفنى فى العرض المسرحى (مطبعه وزارة الثقافة السعورية – ١٩٧٦ ص ٥١) " : " لقد اهتمت " المدرسة " الشكلية القديمة بصعق المتفرج وإذهاله عن طريق التكنيك. فالمخرجون الشكليون قد سعوا كل جهودهم لأعداد " الشهب النارية للعرض المسرحى" ولقد قدمت كل هذه الضجة على انها إبداع وجرأة فى مجال الإخراج"..

كم هذا المنطلق نستطيع أن نفسر جهود الأستاذ أحمد عبد الحليم فى إخراجه لمسرحية الشاطر حسن.. علماً بان عبد الحليم من المخرجين القلائل من الذين أخرجوا للمسرح فى الكويت والذين اجادوا جادة واضحة ومتمكنة تجاخ النصوص الجادة ذات الأهداف والقيم والأفكار العليا.. وخصوصاً تلك المسرحيات التى تحوى المتضامنين المعاصرة والملتزمة ويذكر الجميع مسرحياته التى أخرجها إبتداءاً من مغامرة رأس المملوك لسعد الله ونوس لفرقة المسرح الشعبى وإنتهاءاً بآخر أعماله التى اخرجها للمعهد العالى للفنون المسرحية كمسرحية " سمك عسير الهضم وسور الصين " حيث تعامل بحس إنتقائى ضمن مناخ مسرحى مبنى على أساس من الجودة والصحة.. لأنه كان قد إختار نصوصها

درامية معروفة بقيمتها الدرامية وبمضامينها المتطورة.. نصوصاً تمتاز بهذا الوضوح الفكرى والقصدية الجمالية فىالبناء والتكنيك ، ورسم الشخوص والأحداث لهذا فلا نكر أبداً أن الفنان عبد الحليم واحد من المخرجين القلائل الذين يمتازون بعقلية إخراجية جيدة وطموح فنى واضح وتجسيد عملى طليعى وذلك تجاه النص الجيد والمنتقى على هذا الأساس.

وتأتى تجربته الأولى لمسرح الطفل (ولاعذر له إن كانت الأولى أ والعاشرة) تأتى مغرقة بالجانب الشكلى المهتم بنوع من أبهار المتفرج بالتكنيك المقحم على نص لا يتحمل كل هذا التكنيك والإبهار...

وبإستخدامات تشكيلية حينة النواا من خلال اللون والصورة.. متجسداً ذلك فى الديكور والإنارة والملابس التى وظفها انطلاقاً من طموحه ولكن بإنفصامية اينمية حيث ان العملية الإخراجية لا تتعلق فقط بإنجاز هذا الجانب أو ذلك من التكنيك أو الميانين أو الإبهار فى الديكور أو الإنارة أو الملابس وإنما تتعدى ذلك إلى إبراز القيم الفاضلة والمفاهيم الإنسانية العليا من خلال نقعد عسير لمادة النص الأدبى وعدم الإلتام به حرفياً والوقوع تحت طائلة المخرج المنفذ للنص فقط.. فالمخرج بإختياره للنص ، إنما اختار قمة هو.. اختار الوقوف إلى جانب قيم الخير والجمال وجسدهما على خشبة المسرح.. اختار الوقوف إلى جانب الإنسان مستعيناً بفهمه وثقافته وفكره وإيمانه بعلم الإجتماع وسوسيولوجيته.. كى يبر لنا قيماً مادية حضارية وإنسانية.. يتدخل فى تفسره للشخصيات وفق منظور إنسانى.. ويعمق مفاهيم الشر عند الشريرين.. ومفاهيم الخير عن الخيرين..

إن ما وقع فيه الأستاذ أحمد عبد الحليم أنه نفذ النص كما هو بكل إختلاطاته ومفاهيمه اللا واقعية المبنة على صيغ من المصادفة والقدرية.. وتعامل مع شخصيات المسرحية كما رسمها الكاتب فى النص علماً بأن النص جسد لنا مفهوم الشعب كمجموعة من الكذابين الوصوليين الاتكاليين.. لذا كان يجب النظر إلى شخصية هذه المجاميع (الكورس) على ضوء المفاهيم الطبقية التاريخية والنفسية والإجتماعية.. ولا يجسد لنا شخصيات الشعب المسمومة بهذه الدناءة

وهذه الحقارة التى جعلتنا نستغرب لماذا هم اذن كذابون وصوليون واتكالبيون ؟؟ أليس من الأجدر أن تبر شخصيات أخرى معروفة بشراهتها الطبقية وتكالبها على المال وتحقيق الربح والثروة بأية طريقة لكى يكون للشاطر حسن موقفاً طبقياً أخلاقياً وإنسانياً فى كشف هذه العناصر المعروفة وليس هذه النماذج م نالشعب الذين عاش وترعرع بينهم حسن الصياد واعنى بهم مثلاً سعيد الحلاق وصياد السمك الآخر الذى جاء ليقبض جائة السلطان الموعودة لكل من يجلب قميص (السعادة).

إن المخرج المعاصر صاحب فكر وموقف وحس نقدى تجاه النص خاصة إذا كان هذا النص لا ينتمى إلا إلى الفكر القديم بمفاهيمه وتفسره للأحداث والشخصيات.. والفنان أحمد علم جداً ما هى نظرة المخرجين الطليعيين فى العالم أجمع للنصوص الكلاسيكية الشكسبيرية مثلاً ولأن القيم التى فيها لم تعد (خالدة) لأنها قيم أفراد المآسى والبطولات التراجيدية التى مجدها شكسبير فى فترة محددة.. حيث بدأ الميل الآن لتجيد البطولة الجماعية لا بطولات الأفراد.. ولأن المتغيرات التاريخية وإنعطافاتها المتلاحقة تخلق هى الأخرى قيماً جديدة أو كما يقول (برتولد بريخت): "فى الحقيقة أن لدى الزنوج وسيلة جديدة لإستعمال أدوات الحلاقة – هى تعليقها فى الرقبة – غير أن مثل هذه الوسيلة – لا تؤدى إلى تحسين جوهرى لأدوات الحلاقة ".

ويقول الكسى بوبوف ص ٧٩ منا لمصدر السابق : " إن فكرة المخرج لا يمكنها أن تعطى معالجات غير متوقعة إلا عندما تطور فكرة الكاتب.. وعندما ترتبط بالعصر كما أن المخرج لا يستطيع أن يملك حريته وإستقلاله فى الحلق الغنى إلا على اساس من الشعور العميق " بجوهر " المسرحية.. وبقدر ما تكون رؤية المخرج للحياة التى تصورها المسرحية مستقلة وواضحة. يكون هو نفسه قادراً على كشف الفعل الدرامى بشكل أقرب إلى الكمال".

ترى وبعد هذا كله أن إستقلالية المخرج فى مسرحية الشاطر حسن.. علماً بأنه لم يستطيع أن يوجد أية علاقة ما بين الأغانى والرقصات الإستعراضية وما بين تفسيرات الحدث الدرامى خصوصاً إذا علمنا أن هذه الأغانى والرقصات كتبت من

قبل كاتب الأغنية (عبد الأمير عيسى) وتم تنفيذها ليس من قبل المخرج كى يخلق ثمة علاقة درامية تعبيرية وليس تطريبية كما حدث.. خاصة وإن اقتطاع هذه الأغانى بمجموعه لا يؤثر على مفهوم سير تطور الخط الدرامى فى العمل. بل أن الأغانى كانت أشبه بالعكازات التى أراد العرض قولها لعجز النص عن تجسيده درامياً..

إن هنالك ملاحظة جديرة بالإهتمام يجب الإنتباه لها عند إختيار الشكل الدرامى للعرض المسرحى ألا وهى الخيال عند الطفل.. فهو ليس كالكباريستقبل الشكل المبنى على الطبيعة الصارمة والواقعية القاسية.. فبمشاهد خشنة الطائر الوحش الضخم الجثة الذى يوجه السؤال لحسن الصياد أثناء حلمه عن الشىء الذى يمشى فى الصباح على أربع وفى الظهيرة على اثنين وفى المساء على ثلاثة ؟ هذا السؤال الأوديبى المعروف..

كما أن الكم الهائل من المطاردات والصراخ والبنادق والديكور والحديد والشعار وموسيقى الحرب والمارشات العسكرية.. الخ. كل هذا مما يشكل عملاً ثقيلاً على كاهل الطفل الكتفرج.. حيث إستخدام هذه الصيغ جميعها وكأنها لمسرح الكبار وليس للصغار.. حتى الأداء كان متسماً بالجدية المفرطة وكان المثل يخاطب جمهوراً من الكبار وليس الصغار ناهيك عن اللغة المستخدمة والتى لا تمثل إلا هذه الفخامة الرسمية بالتخاطب.

وكان من الممكن أن ينحو الشكل المسرحى عموماً وكذلك الأدوات الأخرى والتمثيل منحى يتسم بالبساطة وخفة الدم ودغدغة مشاعر الطفل الذى كان يضحك مثلاً لحركات (عبد الرحمن العقل) لولا المبالغة فى تصوير الشخصية.. فالوزير مثلاً (كاظم القلاف) يذكرنى بأدواره فى جميع مسرحيات الكبار.. وكان من المفروض أيضاً أن يتم إختيار طريقة النطق والتلفظ مبتكرة حيث نجح (محمد جابر) مثلاً فى طريقة نطقه بحكم طبيعته الصوتية المعروف بها فى كل أدواره ولا أدرى متى سيخرج من جلد هذه الشخصية النمطية المكررة فى كل عمل ومأنه نفسه فى كل الأدوار..؟

كما تعاملت الفنانة (إستقلال أحمد) بواقعية وطبيعة صدفة مع دورها كأميرة بحكم

الشخصة المرسومة لها فى النص. وأيضاً أصابها ما أصاب غرها من الممثلينمن إهمال المخرج فى رسم الشخصيات التى لم تبدل جلدها ولم تكلف نفسها هى الأخرى فىالبحث عن شخصيات فى عرض للأطفال.. وبقيت تعطى بحدود إجتهادها وفهمها لشخصية الدور على ضوء ما هو مرسوم.. وكأنها تعرض للكبار..

لقد كثرت فى العرض وبشكل مكرر وممل حالات إستبدال المشاهد التى كانت ملمة بحالات تغير المناظر المتعددة. وما صاحب ذلك من اظلام متكرر.. وهذا قد يحدث فى تقديم عرض للكبار من القادرين على التواصل مع الحدث الدرامى ومتابعته رغم ذلك.. لكن هذا التبديل المتكرر والإظلام أيضاً من شأنه أن يشيع الملل ويقطع تسلسل الحدث للطفل الذى لا يملك هذا التركيز وهذه القدرة على الإلتصاق بتسلسل الاحداث وكان بالإمكان إستغلال أقل عدد من المناظر فى منظر أو منظرين أو التركيز على المناظر الثابتة والمتكررة الإستعمال (كقصر السلطان مثلاً) وإستخدام جوانب المسرح أو مقدمته للمشاهد القصيرة القليلة.. وكان بالإمكان إستخدام يمين امس رح (بالنسبة للجمهور) حيث كان ينام حسن الصياد فى منظر ثابت متكرر بدلاً من إستخدامه لمرة واحدة حيث ظهر فيه حسن نائماً فقط وحيث لم يستغل بعد ذلك أبداً..

وقد ظهر التناقض واضحاً ما بين الملابس الشديدة التفاصيل والواقعية وما بين الديكور الإيحائى التجريدى.. علماً بأن المسرحية واقعياً وطبيعية جداً حيث الشخصيات التى مثلت أمامنا شخصيات واقعية بأياء تاريخية معروفة.. وكان بالإمكان أن يستخدم ديكورا واقعياً أيضاً.. حيث إنعدمت الوحدة المطلوبة ما بين الشخصية والملابس مع الديكور..

كم كنا نتمنى أن يظهر لنا حسن الصياد بشخصية أخرى فى بداية ظهوره يمتلك ملامح النضج والتعبير عن معاناة شعبه وما يحق به من مشاكل وهموم.. يمتلك وجهة النظر لمواطنيه حتى لو ببساطة ابن الشعل الفطرى الذى يدرك أسباب كل هذا الظلم وهذا الغلاء وهذا الإحتلال لجزيرة الحوت مثلاً.. كى نقتنع بشخصيته كبطل درامى يتطور مع تطور الأحداث ويجد فى الفرصة المتاحة له خلال ثلاثة

أيام ولو بالمصادفة الحلم الذى ينتظره لكى يقضى على جميع أسباب هذا التخلف وهذا القهر وهذا الإستلاب.. ولا يتحول إلى واعظ (للسلاطين) على طريقة اعرض المسرحى الذى قدمته لنا مؤسسة الزرور.. وألا يكون (بطلاً) لفظياً ساذجاً يتحول بقدرة قادر إلى (فخر الوطن) والثائر الأوحد الذى يعيد الحق إلى نصابه والحرية إلى الجميع بقدرة قادر.. ثم يعود من بعده السلطان ليكون على شاكلته مستفيداً من هذا الدرس.. ترى ما الذى يعيد الحق إلى نصابه والحرية إلى الجمع بقدرة قادر.. ثم يعود من بعده السلطان لكون على شاكلته مستفيداً من هذا العصر الجائرين من تغيير أحوال شعوبهم نحو الحسن ؟ هل لأنهم عيشون فى أبراج عاجية فقط ؟.. أو لأنهم يخافون النزول إلى الشوارع ؟ ولماذا هم أبرياء من كل ما يحصل من مآسى للشعوب ولمواطنيهم " هل لأنهم غافلون ؟ والذين يحيطون بهم.. من الذى أتى بهم ؟ وما هى المصالح الطبقية التى تربطهم ببعض مع السلطان الذى يشكل قمة هرم هذه المصالح وحاميها. ثم كيف تعاد الحرية للناس ويخرج السجناء المظلومين للسجون والأسباب باقية كما هى ؟ أى لماذا دخلوا ولماذ ؟ هل لسوء فهم من الحاكم أو السلطان ؟

إن الشاطر حسن لم يكن (شاطراً) حن أصبح سلطاناً والأميرة ووصيفتها.. وكشف للسلطان وللأميرة بأن أبناء جلدته لا يستحقون إلا الرجم قطع الأذرع والجلد لأنهم غشاشون ؟ ؟

ان بطولة رومنتيكية على طريقة (الشاطر حسن) لا تجلب إلا الدمار للشعوب والمجتمعات وخصوصاً أن الحروب لا تقوم بنداء بل هى حاجة نفسية وبيولوجية وسياسة للدفاع العادل عن الحقوق والأرض.. وليس هى على طريقة الحروب الطبقية التى تشنها أميركا مثلاً فى مختلف بقاع العالم الساخنة كى تبيع سلاحها وتفرض همنتها على شعب العالم.. وتضمن بقاء العال مختلفاً والشعوب مقهورة..

ولا ندرى كيف اتعظ السلطان بثلاثة أيام.. وكيف استطاع أن يصادر أموال الوزير ويبعث به إلى جبهة القتال.. يرى هل ان مصائب شعوبنا العربى هى بسبب وزر واحد ؟؟ أم بسبب الهيمنة الطبقية والموالية لأنظمة الإحتكار العالمى والتبعية ؟؟ !! والأنظمة الدكتاتورية التى لا تشبع.. وبسبب غياب الديمقراطية الحقة التى

يستطيع من خلالها أن يمارس الشعب المنتج حقه الطبيعى فى الحياة ورسم السياسة العامة.

نستطيع أن نقول التفكير بكتابة مسرحية أو إخراجها يعنى فضلاً عن ذلك ، إعادة تنظيم المجتمع ، إعادى تنظيم الدولة ، تعنى بالإشراف على الإيدولوجية على حد تعبير المفكر المسرحى الكبير برتولد بريخت.

ترى هل إستطاعت مسرحية " الشاطر حسن " أن تعد تنظيم المجتمع وتشرف على الأيديولوجية بإتجاه مفهوم التغر على خشبة المسرح.. لا أعتقد ذلك !!

وأخيراً انتبهوا أيها السادة

انقذوا أطفالنا من تشوهات ما يسمى بمسرح الطفل ظلماً.. وعدوانا.. فمسرح الطفل مفاهيم سلوكية تربوية لا زعيق.. ولا رقص وهز الأرداف والبطون.. وانما فكر وفن وقيم جمالية تأخذ بيد الطفل (المخدوع) نحو درجات من التهذيب والفهم والمواطنة الحقة.. لا تذاكر تباع فقط.. ولا كانت بذيئة وتصرفات خاطئة لا مسئولة.. وكان الله فى عون طفلنا الغائب ما دام هذا هو وتحية للمخلصين فى هذا المجال.

مظاهر بارزة
فى عرض مسرحية الشاطر حسن

بقلم : بسام العثمان

(القبس العدد ٤٤١٩) - السبت ١/٩/١٩٨٤

- استخدام الرموز بما يتناسب وذهنية الصغار
- استخدام خدعة (السيلويت) فى المسرح
- محاولة توعية الطفل سياسيا.

افتتحت مسرحية(الشاطر حسن) يوم الأحد ١٩٨٤/٨/٢٦ على مسرح عبد العزيز المسعود بكيفان وهى من تأليف السيد حافظ وإخراج أحمد عبد الحليم وبطولة: عبد الرحمن العقل ، استقلال أحمد، محمد جابر، كاظم القلاف، وهدى حمادة، تأليف الأغانى للشاعر عبد الأمير عيسى وألحان عبد الله الراشد وغنام الديكان وتوزيع حسين أمين.

المسرحية تدور حول شبيهين أحدهما الشاطر حسن والآخر السلطان حيث يقوم الشاطر حسن بعملية تغير المراكز حتى يتسنى للسلطان أن يعيش وسط الشعب ليتعرف عليهم. ويقوم الشاطر حسن بأخذ مكانه الجديد حاكما على البلاد لمدة ثلاثة أيام يكتشف خلالها سوء أخلاق الوزير ومؤامراته وإخفاءه للحقائق عن السلطان الأصلى. كما يقوم الشاطر حسن خلال هذه الأيام الثلاثة بإعلان الحرب على"الحوت" الذى يهدد حرية واستقلال البلاد. وبعد انتهاء المدة المقررة يعود الشاطر حسن إلى مكانه الطبيعى بين الناس ويعود السلطان إلى كرسيه بعد أن تعرف على الشعب وأحس بما يعاينه واطلع على آرائه.

وقد قدم السيد حافظ النص واستخدم فيه الرموز والدلالات بكل بساطة حتى يتناسب ومستوى فهم الطفل ومداركه فى استيعاب القضايا السياسية التى يمر بها وطننا العربى فى الوقت الراهن. ومن الرموز التى استخدمها."الحوت" حيث قصد به الاستعمار ومحاولته الضغط على الدول وكذلك"الوزير" الذى رمز به إلى تلك الفئة المضللة من الناس التى تخفى الحقائق وتزورها وكذلك رمز به إلى بعض الفئات الفاسدة التى تحيط ببعض الحكام وتخفى عنهم ما يعانيه الشعب وما يود قوله. وأيضا الأميرة "ست الحسن" والتى رمز بها إلى جانب الخير الذى يحاول الوقوف فى وجه الظلم والفساد حيث تواجه المصاعب فى سبيل الإصلاح السياسى والاقتصادي والاجتماعى، وغيرها من الرموز والدلالات التى استطاع

السيد حافظ أن يبلورها بكل بساطة لتتناسب مع مدارك الطفل من خلال فكرة النص الجديدة التى (بالإضافة إلى توعية الطفل بما يجري فى وطنه الكبير) تطرح نوعا من الحث على عدم السكوت عن الظلم ومحاربته وإعلاء الصوت فى وجه الفساد.

الإخراج:

استطاع المخرج أحمد عبد الحليم إبراز الأحداث المهمة وبلورتها بكل براعة وذلك باستخدامه التقنية والخدع المسرحية إضافة إلى الحركة المسرحية المعبرة عن النص العام وخاصة استحداثه لبعض التقنيات المسرحية الجديدة مثل عملية (السيلويت). وهى استخدام الإضاءة البنفسجية مع مراعاة ارتداء الممثلين الملابس البيضاء – فقد جاءت هذه العملية لتبرز مشهد الوحش أثناء مطاردته للناس بما فى هذا المشهد من خوف وفزع. وكذلك استخدام(الفلشر) الأحمر حتى يغطي بها فرق الشبه بين عبد الرحمن العقل(الشاطر حسن) وفتحى القطان (شبيهه)أثناء مطاردة الحرس للشاطر حسن، وعلى رغم نجاح المخرج أحمد عبد الحليم فى إبراز الكثير من المشاهد والمواقف إلا أنه تؤخذ عليه بعض الهفوات البسيطة منها أنه ملأ الزاويتين الجانبيتين للمسرح باثنين من الممثلين يقومان بدوري البائعين فى السوق مما حجب الرؤية عن الجمهور الذى يقف على الأطراف.. ولكنها هفوات يمكن معالجها ولا تقلل من الجهد الذى بذله المخرج ولا من توفيقه فى إبراز الكثير من المشاهد.

وبالنسبة للحركات التعبيرية للرقصات فقد جاءت مناسبة للجو النفسى العام للمسرحية من حيث التحرك واستخدام الجسم فى التعبير ولكن يعيبها فقط فقدان الحماس لدى الأطفال أثناء قيامهم بالاستعراض الذي يمثل الحرب والذين بحاجة إلى توجيهات المخرج والمدرب لتقدم بأكمل وجه.

طابع سياسى:

كانت فكرة المسرحية جيدة وذات طابع سياسي وهذا هو الملاحظ فى اتجاه المسارح إلى تقديم هذا النوع من المسرحيات التى تتناسب وتثير اهتمام المشاهد سواء الكبار منهم أم الأطفال وأرجو أن يظل هذا الاتجاه هو السائد وتجنب طرح موضوعات عقيمة وساذجة ولا تحمل أى مضمون فكري لعلها تكون فاتحة الخير وبداية الطريق نحو المسرح الهادف والجاد والنهضة المسرحية.

مسرحية الشاطر حسن

بقلم: الدكتور/ زيان أحمد الحاج إبراهيم

أستاذ النحو والصرف المساعد- (كلية البحرين الجامعية) - البحرين

الأنباء - ١٠ سبتمبر ١٩٨٤

إن الحقيقة التى لايختلف فيها اثنان، أن المسرح الكويتى قد خطا خطوات موفقة وناجحة وثابتة، إذ أن العمل الفني الناجح يعرب عن نفسه بنفسه دون الاستعانة بأبواق الدعاية. ومرد هذا النجاح كما هو واضح إخلاص القائمين على هذا الفن من جهة، والدعم الذى يلقونه على المستويين: العام والخاص، من جهة أخرى.

تعرض هذه الأيام على مسرح عبد العزيز المسعود بكيفان مسرحية "الشاطر حسن" كتابة السيد حافظ، وإعداد محمد جابر، وإخراج أحمد عبد الحليم، وتمثيل نخبة من نجوم المسرح فى الكويت.

إننى، وإن لم أكن مختصا فى فن المسرح ودراسته ونقده، إلا أنه استرعاني ولفت نظري بعض الأمور فى هذه المسرحية لم يسعنى إلا أن أسجل بعضها : تمنيت أن تكون الفصحى هى لغة الشخصيات. الفكرة ليست جيدة فى الأدب العربى إلا أنها كانت موفقة ومصيبة فى إعطاء الأسوة الحسنة والقدوة الطيبة.

الإخراج وأن كان يغلب عليه الطابع التشكلي فإنه كان لابد منه بهذا الشكل ليناسب الفئة الناعمة المعروض لها بألوانه وتشكيلاته الأخاذة التى تتفق وطبيعة المشاهد ونفسية المشاهد.

إن أهم ما ركزت عليه المسرحية على مدار فصولها الحث على مكارم الأخلاق وتهذيب الناشئة، وغرس بذور الفضيلة فيها منذ نعومة الأظافر كالصدق والأمانة، وعمل الخير، ومد يد العون للمحتاجين والضعفاء، والشجاعة والتضحية من أجل الذود عن كرامة الديار، وتعشق الحرية، وعدم التخاذل أمام العدو، وعلى رأس ذلك كله كشفت أن السلطان إذا ابتلاه الله بحاشية فاسدة وبطانة سوء، قادته وقادة الأمة إلى الهاوية، وإذا كان مخلصا لرعيته صادقا فى نيته سدد الله خطاه، وأدخل السعادة على قلوب الرعية، وكان له نصيب الأوفى من هذه السعادة.

ومجمل القول : إن هذه المسرحية كانت موفقة فى استكمال عناصرها الفنية من حيث : الحدث والشخصية والغرض، والموضوع، والهدف.

مسرحية الشاطر حسن

بقلم سامى الباجورى

(السياسة ٢ سبتمبر ١٩٨٤م)

- الشاطر حسن عرض مسرحى يخاطب عقلية طفل التليفزيون..
- توافق الإيقاع والحركة الاستعراضية مع مزاجية الطفل!!!
- قضايا معاصرة يعيشها الطفل بصورة مباشرة..
- أطفال الكويت فى خطوة المسرح الشامل...

الطفل بتركيبته شغوف بكل ما يحيط به، اهتماماته محصورة فى اكتشاف العالم المحيط به بصورة تصنع فى ذهنه العديد من علامات الاستفهام وتجعل أطفالنا فى حالة بحث دائم للوصول إلى إجابات واضحة على هذه التساؤلات خاصة حول الأمانة.. والصدق.. وحب الناس.. وحب الوطن والموت فى سبيله والعدل بين الناس وهو واحد منهم.

من هنا كان دور المسرح بكل ما فيه من مواقف حياتية يشاهده الطفل ويجسده أمامه وعليه تظهر أهمية التدقيق فى الموضوعات المطروحة مسرحيا على الطفل كما يظهر لنا ضرورة تحديد الاسلوب الامثل فى العرض الذي يتوافق مع مطروحات العمل ومستوى الادراك عند الطفل مع الوضع فى الاعتبار أن الطفل فى كثير من المواقف أكثر ذكاء.

الحكاية المسرحية:

اعتمد العرض على شخصية الشاطر حسن من خلال فكرة تبادل الاماكن بين الشطر حسن والسلطان حسان دون أن يدرى الآخرون نظرا لشدة التشابه بين كليهما ليجد الشاطر حسن مسئوليته خلال الثلاثة أيام مدة الاتفاق مسئولية كبيرة فهو مطالب بإعلان الحرب على الاعداء بعد احتلالهم جزيرة الامل المجاورة كما هو مطالب بمواجهة الوزير المستغل المغتصب لحقوق الشعب.. ونظرا لأنه يملك مقومات المواطن الصالح والقصد هنا الشاطر حسن الذي استطاع تحقيق ما لم يحققه السلطان فأعاد الارض لاصحابها كما واجه الاعداء وقام بتوزيع الممتلكات على الجنود..

فريق العمل:

فريق العمل المسرحي عبارة عن مجموعة من الفنانين الذين لديهم القدرة على تقديم العمل المسرحي الجاد الذي يصلح للطفل ومن بينهم الكاتب المتمرس

وموجه التربية المسرحية وهو تربوي فى الاصل والفنان القادر مع مجموعة من ابناء المعهد العالى للفنون المسرحية كل هؤلاء بقيادة استاذ التمثيل ورئيس قسم الإخراج من هنا نجد أن نجاح العمل امر طبيعى لمثل هؤلاء.

نجوم العمل المسرحى:

شارك فى العرض المسرحى عبد الرحمن العقل ومحمد جابر واستقلال أحمد وكاظم أحمد وكاظم القلاف وهدى حمادة ومحمد كاظم وفتحى القطان وباسم عبد الامير وخليل فرج وخالد عباس وعبد الله الطرموم وباسم عبد اللطيف ومحمود اللامي وهانى القصار وعبد الوهاب عباس ومعهم ٣٢طفل وطفلة.

النص المسرحى:

جاء النص من تأليف سيد حافظ الذى قدم العمل من خلال فصلين وعدة مشاهد ومن خلال متابعة العمل المسرحي نجد أن الكاتب سلك نمطا جديدا بعيدا عن اسلوب تقديمه لعرض سندريلا السابق الذي قدمه للأطفال حيث اعتمد فى النص السابق له على شخصيات الحيوانات الاليفة فى تقديم قصة سندريلا واشتراكهم فى الحوار أما هنا فيقدم عملا بعيدا عن توظيف هذه المخلوقات ليسير فى ركب نظريات علم النفس الحديثة التى ترفض اسلوب الحيوانات الناطقة عند التعامل مع طفل عصر الالكترونات. ورغم اسلوبه الجديد هذا إلا أنه استطاع ان يصل إلى مفهوم عرض الطفل كما نجد ان النص من ناحية اخرى استطاع من خلال التوظيف الدرامى أن يجعل تصرفات الشاطر حسن مقبولة عند أبناء عصرنا هذا نظرا لأن الاسطورة القديمة تحمل بطل القصة اعمالا غير مقبولة عند اطفال التليفزيون.

من ناحية أخرى نجد المؤلف قد عمق فكرة حب الوطن بصورة جعلت بعض القضايا الاخرى تأتى وكأنها موجودة لمجرد المساعدة رغم أهميتها فى العمل مثل قضية رد كيس النقود إلى الأميرة ست الحسن رغم أنه حاول التأكيد عليها بين فترة واخرى طوال فترة العرض وحدث ذلك ايضا مع قضية العدل وتوزيع الارض على الجنود... وحتى لا نقدم الرأى الواحد نقول : قد يكون المؤلف أراد أن يجعل من قضية الدفاع عن الوطن هى الشاغل الأهم من تواجد

القضايا الاخرى.

الاغانى والالحان:

قام بكتابة الاغانى الشاعر عبد الامير عيسى والحان غنام الديكان وعبد الله الراشد وتوزيع حسين أمين. وبالاستماع إلى موسيقى وألحان العمل نجد أن هذه الموسيقى تتناسب مع مسرح الطفل حيث جاءت الجمل الموسيقية قريبة إلى ادراكه معبرة عن الايقاعات الخليجية خاصة من خلال لحن المقدمة والحرب وأغنية الصيادين كما حققت أغنية السوق التقارب مع موقف الحدث الدرامى ومن ناحية اخرى جاءت كلمات الاغانى مكملة للنص الدرامى..

الديكور:

استطاعت خريجة المعهد العالى للدراسات المسرحية ماجدة سلطان مهندسة الديكور أن تقدم صورة متكاملة لاعمال الديكور المعبر عن مكان الحدث مع بساطة بعيدة عن الابهار الذى يشتت الطفل كما جاءت قطع الديكور سهلة الحركة لتسهيل مهمة التبديل والتعديل مع الحركة الاستعراضية.

الاداء الدرامى:

الملاحظ بصفة عامة أن فريق العمل الدرامى عرف طبيعة المسرح كما عاش كل منهم الحدث الدرامي فظهرت لنا خصوصية القصة المسرحية واحداثها وافكارها تظهر كل الممثلين امام الجمهور دون أن تختفى شخصية القدرة الاخرى على الاباع وهذا ينطبق على الشخوص الرئيسية للعمل.

الشاطر حسن

بقلم : صالح الغريب

يحكى بالسياسة والحل عنده هو اعلان الحرب

الهدف ١ سبتمبر ١٩٨٤م

أفتتحت مؤسسة الزرزور يوم الاحد الماضى عروض مسرحيتها الجديدة " الشاطر حسن" على خشبة مسرح عبد العيز المسعود بكيفان..
المسرحية من تأليف السيد حافظ واخراج أحمد عبد الحليم وبطولة استقلال أحمد وعبد الرحمن العقل وهدى حمادة ومحمد جابر ومكى القلاف وعدد كبير من الفنانين الشباب والاطفال. كتب الكلمات الغنائية عبد الامير عيسى ووضع الالحان غنام الديكان وعبد الله الراشد ووزعها حسين أمين...

المسرحية:

لا يختلف اثنان بأن ما قدمته مؤسسة الزرزور للانتاج الفنى يعتبر نقلة كبيرة فى المستوى المسرحى الخاص بالطفل.. خاصة بعد "جسوم ومشيري".. وأن ما قدمه المخرج والمؤلف فى هذا العمل المسرحي الرائع من افضل ما قدم للأطفال خلال هذا العام.. فالمسرحية متكاملة المستوى فى التمثيل والاخراج والإضاءة والملابس والغناء والديكور.. كل تلك الامور اجتمعت لتقدم عملا نعتز به.. ونطالب بأن تكون المسرحيات الاخرى بهذا المستوى. أو أعلى منه كطموح مستقبلى نحو مزيد من الاعمال الناجحة على الساحة المسرحية فى الكويت.. ليكن هناك مبدأ الربح.. لكن يجب أن يكون هناك مستوى مدفوع ليوازي ما يمكن أن تجنيه أي مؤسسة فينة أو مرح من عائدات..
فنحن نرفض أن يكون مسرح الطفل بديلا " للمراجيح" وأن تتسارع المسارح الاهلية والخاصة لتقديم عروض فقط للطفل فى ايام الاعياد.. وتقديم أى مستوى متواضع بحجة أن الطفل لا يدرك ما يعرض أمامه.. فالذين يتابعون عروض المسرحية" الشاطر حسن" هذه الايام يدركون أنها ليست عملا عاديا، بل تتميز عن المسرحيات التى شاهدوها من قبل..
ماذا يريد أن يقول المؤلف؟؟
الزميل السيد حافظ.. قدمت له قبل عام مسرحية "السندريلا" وهذا هو العمل الثاني للطفل.. لقد لمسنا تطور كتابته وفكره فى التعامل مع مسرح الطفل وذلك من خلال مستوى رسم الشخصيات والمحاورات التى تصل بنا إلى رسم الموقف من خلال الشخصية فى هذا العمل.. يستطيع أن يؤكد الكاتب أن الانسان هو الذى

يغير حاله.. وذلك من خلال الموقف الذي يخلق لنا الحدث..
"الشاطر حسن" قصة شاب معروف لدى اهالى قريته الساحلية بأنه يمتاز بذكائه وحبه لكل الناس فنجده يساعدهم فى كل صغيرة وكبيرة، وهو صياد يذهب بما لديه من صيد إلى المدينة.. حيث تزور فى يوم من الايام الأميرة ست الحسن سوق السمك وتفقد كيس نقودها فيجده"الشاطر حسن".. وهنا يريد أن يرد اليها الامانة.. كيف يتصرف؟
يذهب إلى قصر"الامير" حيث يقوم بمحاولة مع ميلة مختار للقفز من فوق السور إلا أن الحراس يمسكون به..ثم يتركونه لاعتقادهم بأنه هو الأمير وذلك لوجود شبه كبير بين الأمير وبينه.
يحضر الوزير والامير إلى المكان فلا يجدون الحرامى الذى كان الحراس يهتفون باسمه قبل فترة.. يعرف الامير بأن ثمة تشابها بينه وبين شخص آخر خاصة وأن الأميرة والوصيفة سبق وأن قالتا بأنهما شاهدتاه فى سوق السمك مع أنه لم يخرج من قصره...
يمسك به الامير ويطلب منه أن يقوم بمهمة الامير ويترك له فرصة معايشة الناس.. وهنا يجد الشاطر حسن أنها فرصة للتمتع بأيام قليلة فى القصر على أن يلتزم بعدم الظلم والتصرف بأشياء خارجية.. يقوم الشاطر حسن خلال وجوده فى القصر، بإخراج الأميرة والوصيفة من السجن وكذلك عدد كبير من المظلومين. ويحدد صلاحيات الوزير ويقضى على الدجالين والمحتالين.. ويعلن القرار الحاسم والخطير فى حياة الشعب وهو قرار الحرب ضد الاعداء لاسترداد "جزيرة الامل".. يعرف الحاكم بذلك فيعود إلى قصره من جديد بعد أن عاش أياما بين شعبه دون أن يعرفوه.. فأدرك أن الشعب يريد الحرب لتحرير الارض.. وأن هناك فئة من الناس تعانى من الفقر، وأن هناك مجموعة من التجارة والمسئولين يظلمون الشعب وأمور أخرى لا يعرفها لأنه بعيد عنها..
يعود لكى يجد نفسه أكثر تفاؤلا.. بعد أن كان يعانى من حالة نفسية سيئة نتيجة وجوده بين اسوار القصر.. ويحقق للناس السعادة عن قرب وهنا نستطيع أن نقول بأن الكاتب يريد أن يؤكد أن الموقف يحقق للانسان الحدث.. وأن الحاكم

عندما ينزل إلى الشارع يعرف كل شئ عن شعبه، ومن هنا يكون الحكم على الامور واضحا، ويصدره مباشرة من دون وسطاء أو منافقين.. هذه لعبة الكاتب التى يريد أن يوصلها إلى الاطفال جيل الغد.. الذين عليهم أن يعيشوا الحرية والكفاح والدفاع عن الوطن.

إن شحنة من الامل... لجيل الامل المنشود ويقول المؤلف السيد حافظ للأطفال..

احملوا كثيرا.. واعملوا كثيرا غنوا بصوت عال.. وازرعوا فى كل شبر من الارض شجرة بيدكم اليمين وارفعوا أسلحتكم بيدكم اليسار.. فالخطر على باب كل دار.. اقرءوا.. افهموا.. اغضبوا.. اهتفوا

أبطال المسرحية

- استقلال أحمد "الأميرة ست الحسن" بطلة المسرحية ونجمة العمل... تمثيلا وروحا.. وهذا ليس بمستغرب عنها فهى فنانة الطفل المحبوبة فى أكثر من عمل قدمته.. فى هذا العمل تبدو استقلال أحمد أكثر عطاء وتميزا على خشبة المسرح.. لقد تجاوزت...

- عبد الرحمن العقل "الشاطر حسن" هذا هو البطل الحقيقي للعمل على خشبة المسرح ووراءه الستارة من خلال جهده فى أكثر من مجال.. الادارة.. تصميم اللوحات فهو طاقة لا توجد فى غيره ويستحق أن نقول له "مبروك"

- هدى حمادة"الوصيفة" : ممثلة جيدة لم تستغل امكانياتها..

- محمد جابر"مختار" :يظل هذا الفنان هو صاحب الابتسامة الجميلة على خشبة المسرح للأطفال فى جميع ما قدمته.. خفة الدم والعطاء المميزة وذلك رغم مسئولياته العديدة..(مختار) شخصية فرضت نفسها فى المسرحية من خلاله..

- مكى القلاف " الوزير" : دوره فى المسرحية ليس جديدا عليه..

وقد كان مكى بقدراته المعروفة مخرج مسرحى وتلفزيونى واذاعى وممثل قديم.. بارع فى أداء الدور وكانت قدرته أكبر بكثير مما أسند اليه.. ومهما تحدثنا عنه هنا فإننا لن نعطيه حقه لأنه فنان كبير.. وأعتقد أن هذا يكفيه..

- أسماء أخرى: شاركت فى هذا العمل عدة وجوه جديدة كانت متفاوتة العطاء حسب قدرات كل واحد منهم.. وهؤلاء هم فتحى قطان – باسم عبد الامير – خليل

فرج– عبد الله الطرموم – محمد كاظم – خالد عباس – محمد حميد – باسم عبد اللطيف – هانى القصار – شبيب الشريدة – محمود – عبد الوهاب عباس.

<u>الإخراج:</u>

مخرج هذه المسرحية الفنان المخرج الاستاذ أحمدعبد الحليم لا يحتاج إلى مقدمات أو احاديث عن قدراته الا ان مشاركته فى مسرح الطفل إلى مقدمات أو أحاديث عن قدراته إلا أن مشاركته فى مسرح الطفل تعتبر بالنسبة لنا فى الكويت حدثا يستحق أن نقف عنده.

لقد وجدنا الإخراج فى هذه المسرحية قد اعتمد فى الدرجة الاولى على "حرفنة" أحمد عبد الحليم بكل ما تحمله الكلمة من معنى... سواء كان ذلك فى رسم شخصيات العمل أو تكامل العناصر فى العرض حيث وجدناه يتعامل مع الإضاءة والديكور بشكل أكثر من جيد، وهذه من مميزات أحمد عبد الحليم كمخرج وقد كانت وراء الإبداع العام للعرض.. كما أن توظيف الغناء والموسيقى وفى النص أحمد عبد الحليم فى هذا العمل يقدم نموذجا متكاملا لمسرح الطفل المطلوب أن يقدم للأطفال.. ونسجل له تفوقه فى تقديم عرض مميز فى تاريخ الحركة المسرحية فى الكويت، ولا سيما فى مجال مسرح الطفل...

<u>الديكور والإضاءة:</u>

ماجدة سلطان خريجة المعهد العالى للفنون المسرحية والمعيدة فى المعهد.. استطاعت فى هذه المسرحية أن تقدم ديكورا بسيطا وأنيقا.. وطبعا إن البساطة هنا ليست سهلة كما يعتقد البعض، بل هى صعبة التنفيذ خاصة حين يطلب منها الايحاء والتأثير إلى جانب من الصعوبة أن تنفذ ويكون فى الحركة والإضاءة معا.. والتى وجدناها جيدة مع الفنان جاسم إلا أحد شبابنا الذين نترقب لهم مستقبلا باهرا الصوت للفنان عبد الهادى مال الله.. وجهود فاتن الدالى كمساعدة للمخرج. كما أننا نحب أن نسجل هنا نقطة مضيئة لأحد الشباب وهو عبد القادر السعدي الذى صمم الازياء.. والادارة المسرحية للفنان البيلي أحمد.

الغناء والموسيقى:

شارك فى هذا الجهد البارز فى العمل المسرحى كل من الملحن الاستاذ غنام الديكان الذى قام بتلحين اللوحات التالية" أو ما ما نبدي " و "الحلم" و " أعلنوها حرب" وأغنية الصيادين و " قال الشارع" وهى ختام المسرحية. أما الملحن الشاب عبد الله راشد فقد قدم أغنية "ست الحسن" و " السوق" وأغنية" دلونى" وأغنية"لا سجود لا ركوع"..

كتب كلمات الاغنية الشاعر الغنائى عبد الأمير عيسى والتوزيع الموسيقى للاستاذ حسين أمين.

مسرحية الشاطر حسن

بقلم : عماد النويري

القبس ٢ أكتوبر ١٩٨٤

– هل تمكن صاحب (الطبول الخرساء فى الاودية الزرقاء) من الوصول إلى عقل الطفل؟

– حرفية المخرج وجودة النص قادتنا العمل إلى النجاح...

فى الطريق إلى مسرح عبد العزيز المسعود بكيفان، لحضور العرض المسرحى (الشاطر حسن)، كان يدور فى ذهني تساؤلان، هل يوجد حقا ما يسمى بمسرح الطفل؟ فمنذ نشأت الدراما كمحاكاة لبعض الطقوس الدينية التى كانت تمارس فى المعابد اليونانية القديمة، وحتى النصف الثانى للقرن التاسع عشر حينما بدأت القواعد الارسطية تتناثر هنا وهناك على صوت ايقاعات سيمفونية القدر لبتهوفن. ثم على صوت صرخات الفزع التى أعقبت الحرب العالمية الاولى، إلى أن ضاعت ملامحها تماما. القواعد الارسطية – بعد كل التغيرات التى حدثت فى البنية العالمية والفلسفية للنصف الاول من القرن العشرين. ثم ظهور مسرح العبث وبلورته على يد(يونسكو) والمسرح الملحمى وبلورته على يد(برخيت) والمسرح السياسي أو التسجيلى على يد (بيتر فاي). لم يحدث خلال الفترات السابقة من تاريخ الدراما أن سمعنا بمسرح الطفل.. وإذا افترضنا أن التعبير – مسرح الطفل – أطلق من باب التنظير النقدي اعتمادا على أن هذا المسرح يقدم الفكرة المبسطة... فإننا من الباب ذاته نستطيع القول بأن هناك مسرحا – أو يجب أن يكون – للمراهقين ومسرحا للشيوخ فوق السبعين، ومسرحا للأغبياء.

وكان التساؤل الثانى الذى يشغلنى هو أنه بافتراض أن هناك مسرحا يهتم بالطفل فى منطقتنا العربية، هل ينجح كاتب مثل السيد حافظ صاحب مسرحيات : كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى، حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث – الطبول الخرساء فى الاودية الزرقاء – هل ينجح هذا الكاتب الذى قيل عنه فى السبعينات إنه يحطم بطموحه وجرأته قواعد المسرح من ارسطو إلى بريخت – وفى اعتقادي أنه يفعل – فى الوصول إلى عقل الطفل حتى ولو كان عن طريق سندريلا أو الشاطر حسن.

دقت الاجراس تعلن بداية العرض. وأودعت تساؤلاتى جانبا إلى حين.

<u>الشاطر حسن.. والحاكم والمحكوم:</u>

يعثر الشاطر حسن على الكيس الخاص بنقود الأميرة ويذهب إلى قصر السلطان لرده إلى صاحبته. نكتشف أن الشاطر حسن شبيه بالسلطان ويتبادل الاثنان الادوار: ينزل الحاكم إلى الشعب ليرصد أحوال الرعية، ويصعد الشاطر حسن إلى قمة السلطة ليسمع شكوى المظلومين، وليحقق العدل وأيضا يقرر الحرب دفاعا عن الأرض وأثناء ذلك يتخلص من الوزير المنافق النصاب، يعود السلطان إلى القصر بعد انتهاء المدة المحددة بينهم – ثلاثة أيام – ولا ينسى أن يشكر الشاطر حسن على اخلاصه وأمانته.

<u>مواصفات وتناقضات.. وصراع مختمر!</u>

المسرحية هى معالجة للموضوع الأثير: علاقة الحاكم بالمحكوم.. وإذا اقتربنا من حدث المسرحية بالمفهوم الارسطي باعتبار أن الدراما هى محاكاة لحدث فى الواقع له بداية ووسط ونهاية وتخضع الشخوص إلى مواصفات خاصة فإننا سوف لا نجد شيئا مطبقا من القواعد الارسطية فالحدث فى الشاطر حسن يعتمد على المصادفة، فالمصادفة هى التى ساقت الأميرة إلى السوق لتفقد كيس نقودها.. والمصادفة التى جعلت الشاطر حسن يجد كيس النقود.. والمصادفة هى التى جعلت السلطان شبيها بالشاطر حسن.. ولو تم حذف هذه المصادفات، فإن الشاطر حسن لم يكن يكلف نفسه مغبة الذهاب إلى قصر السلطان والسلطان لم يكن يكلف نفسه مغبة النزول إلى الرعية لتفقد أحوالها.. ولو تم حذف المصادفة لما كان هناك مسرحية للسيد حافظ أصلا. وإذا اقتربنا من شخوص المسرحية، فإن الشاطر حسن رغم أنه يحمل مواصفات وتناقضات الإنسان العربى بشكل عام، إلا أننا نجافى الحقيقة لو اعتبرناه شخصية درامية بالمعنى المفهوم. مطلوب أن يختمر فيها الصراع، وتنقل من حالة إلى حالة حتى تصل إلى لحظة التنوير.

لكن هل يعنى عدم وجود الحدث والشخوص بالمفهوم الأرسطى، أن هناك خللا فى البناء وأن هذا الخلل قد أثر على وصول المسرحية وما تهدف اليه إلى ادراك الطفل... ؟

الاجابة نعم.

لكن اذا كانت المسرحية قد حققت نجاحا ملموسا على مستوى شباك التذاكر واعتبرها أكثر النقاد الذين كتبوا عنها خطوة جادة على طريق المسرح الذي يهتم بالطفل.. فما الذي عوض المسرحية ما تفتقد اليه...؟

قد تكون الاجابة هى قدرة المخرج أحمد عبد الحليم العالية فى توظيف مفردات لغته المسرحية فى ديكور، واضاءة ورسم حركة، وقدرته ايضا على تشكيل اللوحات الغنائية الراقصة هذا مع الاعتراف أن للتقنية المسرحية دورها فى انجاح العمل المسرحى أو فشله، فالتقنية الرديئة لابد أن تهبط بالعمل، كما ترفعه التقنية الجيدة.

لكن القول كل القول إن حرفية المخرج هى التى قادت إلى نجاح العمل قول ايضا فيه مجافاة لحقيقة: حقيقة وجوب الاعتراف بجودة النص المسرحي بما يحمله من معان وأفكار وبما يقدمه من رؤية.

إذن ماذا يبقى؟

يبقى أن الحديث عن مسرحية الشاطر حسن لا ينفصل عن الحديث عن موروث المسرح العربى، وايضا قضية البحث عن مسرح عربى ذي شكل متميز وفى هذا الموضوع تحدثت الدكتورة حياة جاسم محمد فى مقالها المنشور بمجلة العربى عدد ٣٠٨ يوليو ١٩٨٤ تحت عنوان (من قضايا المسرح العربى المعاصر) فى عام ١٩٦٧ أخرج توفيق الحكيم كتابه المعنون(قالبنا المسرحى) وفيه اعتبر المسرح الشعبى(الساعد) الذى نادى به يوسف ادريس عام ١٩٦٢ شكلا غير أصيل جاء إلى مصر بعد الحملة الفرنسية ودعا. توفيق الحكيم – إلى الرجوع إلى مرحلة ما قبل المسرح الشعبى، ونادى بشكل مسرحي عربي يقوم على ثلاثة اشخاص الحاكى والمقلد ومقلده.

لكن الحكيم لم يكتب نصا عربيا ضمن هذا القالب. ثم تشير الكاتبة فى المقال ذاته إلى دعوة عبد الكريم برشيد إلى مسرح عربى يقوم على الظاهرة الاحتفالية: " الحياة والتعبير عنها داخل الجماعة، والتعبير بمساعدة الجماعة عن القضايا الجماعية" ويدعو عبد الكريم برشيد إلى أن تراعى فى بناء المسارح إلى التجمعات الاحتفالية المختلفة لدى العرب التى كانت تجرى فى الساحات والشوارع والمساجد

وغيرها من الاماكن العامة المفتوحة. وبرشيد إن لم يحدد شكلا عربيا للنص المسرحي إلا أنه يؤكد أن المسرح ليس مكانا للرؤية أو المشاهدة وإنما هو اجتماع لابد أن يشترك فيه كل فرد من الحاضرين، والبطل فى هذا النوع من المسرح يطل مثقل بالرمز الاسطوري، يقوم بدور التجسيد للوجدان البشري كحالة ممتدة تتعدى محدودية الزمان والمكان. ومحدودية العجز الانسانى أملا فى الفكاك إلى عالم أرحب، البطل فى هذا النوع من المسرح يتعدى ايضا المساحة الدرامية التى وضعها له أرسطو، والتى ينتقل فيها من حالة إلى حالة من خلال حدث مترابط له بداية ووسط ونهاية حتى يصل إلى لحظة التنوير ثم تنفرج العقدة نحو حل مقبول ينتهى بوضوح الهدف الاسمى والمعانى المكنونة. وهذا ما نجده فى مسرح السيد حافظ بشكل عام ومسرحية الشاطر حسن بوجه خاص.

ويذكر أنه عندما عرضت مسرحية فى (انتظار جودو) لبكيت فى احدى سجون سان كوانتين بكاليفورنيا فما أسرع ما فهم جمهور السجناء هذه المسرحية. التى حيرت الجماهير المثقفة فى لندن وباريس ونيويورك.

قال احد السجناء: "إن جودو هو المجتمع، وقال آخر إنه الخارج عن المجتمع" وتساءل البعض عما جعل مسرحية تجريبية مثل مسرحية بيكيت يفترض أن تكون مكتوبة للخاصة ذات تأثير عميق على جمهور السجناء. وأجاب البعض: ربما لأنها – المسرحية – واجهتهم بوضعية تشبه إلى حد ما وضعيتهم – وربما لأنهم لم يكونوا ذوى ثقافة رفيعة، ولذلك جاؤوا إلى العرض دون مفاهيم مسبقة أو توقعات معينة. فلم يقعوا فيما وقع فيه النقاد الذين أدانوا المسرحية لافتقارها إلى العقدة والتطوير، والتشخيص أو المعقولية.

إن الشاطر حسن واجهت الاطفال بوضعية تشبه وضعيتهم بأسلوب سردي بسيط من خلال شكل مبهر يبعد عن التعقيد ويجنح إلى العمق من أجل التفسير وليس من أجل الاستعراض وبافتراض أن هناك مسرحا يهتم بالطفل فى منطقتنا العربية هل ينجح السيد حافظ فى الوصول إلى عقل الطفل؟

سؤال الاجابة عليه تكون ناقصة لو اعتمدنا على تقييم مسرحية أو اثنتين رغم الدلائل التى تشير إلى أن الكاتب يسير فى طريق النجاح.

مسرحية الشاطر حسن

بقلم :د. نادر القنة

- قراءة حديثة للحكاية الشعبية.
- يكون الانسان فيها موقفا.. لا عنصرا.
- السيد حافظ: لا نطرح تجربة جديدة بل اسلوبا جديدا فى مسرح الطفل.
القبس (العدد٤٤١٩) السب ١/٩/١٩٨٤
فى أقل من عام واحد أصبح (لسندريلا) شقيق آخر لا يقل عنها شأنا. هو"الشاطر حسن " وذلك فى عالم السيدم حافظ.. فنحن مازلنا نذكر جيدا تلك النغمة الشاعرية التى رددتها سندريلا منددة بالمجتمع الطبقى، عاصفة بكل الاخلاقيات الطبقية، مطالبة بتفتيت المجتمع المركب من توليفات غير متجانسة.. بل وراحت سندريلا الصغيرة تصيغ بمفردها بعيدا عن الفئة التى تنتمى اليها، وكل ما استطاعت الحصولعليه هو مساحة من التعبير،اذ كانت ترى ضررة انصهار كافة الطبقات فى طبقة أحادية القاعدة ثنائية القوام.
ونحن نتذكر ذلك بمشاهدة مسرحية(الشاطر حسن) وندعم ذلك بقراءة النص ذاته، ونقول : ماذا عساه يقول الشاطر حسن.. بإعتقادى أن السيد حافظ بكتابته لمسرحية الشاطر حسن لا يفعل أكثر من أنه يعيد فى كل منا طفولته.. بل ويذهب إلى أبعد من ذلك أنه يريد صناعة جيل لا يعرف التردد.. جيل يملك قراره كما يملك وجوده. فرغم الشطحات الفلسفية العميقة، ورغم عمق الطرح الشاعرى للمؤلف فى مسرحية الشاطر حسن، فإن المسرحية نسجل موقفها وكلمتها، كرد فعل للواقع المأساوي الذى بتنا نجتره، وبتنا نلقنه لأطفالنا حتى نستنخرج منهم نسخا مكررة عنا، بل أكثر تشوها
<u>التعامل مع التراث:</u>
ويعتقد المؤلف فى أسلوب بنائه للمسرحية على أساس استحضار مزيج من الاشكال التراثية وتزويجها فيما بينها بأسلوب فنى يتسم بالدقة فمنذ بداية المسرحية نجد أنفسنا، أو يضعنا الكاتب أمام إحدى الصور الفلسفية الاغريقية التى قامت عليها مسرحية(أوديب)، وهى صورة الوحش وما يرتبط به من سؤال. والاجابة على سؤال الوحش هو سر المسرحية.. بل الفكر الذى ينبض منذ البداية وحتى النهاية. حيث تتلخص الاجابة بالانسان.. وهنا يختلف السيد حافظ مع

الاطار العام للاسطورة وللموروث الذى استحضره ويقف على النقيض من الفلسفة الاغريقية. فإذا كان الانسان فى الشكل التراثي المستدعى انسانا قدريا غيبيا بالدرجة الاولى. فإنه يصبح عند المؤلف وحسب معالجته الحديثة للمزيج التراثي انسانا يتحكم فيه القدر الاقتصادى والسياسى والاجتماعى. وهذا ما يحدث مع الشاطر حسن معندما يتخذ قرار الرحب ولا شئ غير الحرب، حيث يستنبط قراره من الشارع. وتبقى للشراع كلمته القوية، ورأية الصريح.

وفى الجانب الآخر يرتبط السيد حافظ الموروث الاغريقى بالموروث العربى المستمد من حكايات ألف ليلة وليلة، وهى حكاية أبى الحسن المغفل مع هارون الرشيد. حيث يحلم أبو حسن بأن يكون حاكما على البلاد.. وما أن يبزغ الفجر حتى ينصب حاكما.. ويلعب هارون الرشيد لعبته تلك من أجل ادخال البهجة إلى قلبه، ويحلم ابو حسن من الانتقام لذاته.. كما فسر ذلك سعد الله ونوس فى مسرحية (الملك هو الملك).. ولكن الامر هنا يختلف تماما.. فعندما ينصب الشاطر حسن سلطانا مكان السلطان الحقيقي، لا يتغير بل يبقى هو ذاته كما بدأ، وكان بهرجة السلطات لم تؤثر به لتصنع منه انسانا آخر كما حدث عند سعد الله ونوس، وبريخت فى مسرحية(رجل برجل)، وعند حسن يعقوب العلى فى مسرحية(الثالث) وكما حدث ايضا فى الحكاية الشعبية ذاتها التى استقى منها السيد حافظ مادة مسرحيته. لقد اراد المؤلف أن يبرهن هنا على أن الانسان موقف غير قابل للتحويل والتغيير والتحوير طالما تدعمه نظرية أو يستند على مبدأ. وبالتالى فإن الاسطورة الاغريقية تلتقى مع الحكاية الشعبية العربية فى تحديد الانسان.. ولكن المعالجة الجديدة عند السيد حافظ نابعة من أن الانسان(موقف) قبل أن يكون عنصرا، أى أن الفكر يسبق ظاهرة تشكيلة. لذلك لم يتغير الشاطر حسن كما تغير (أبو عزة) عند ونونس(وابوحسن) عند حسن يعقوب العلى(وغالى غاي) عند بريخت فى رجل برجل.

وفى الجانب الثالث، يبقى الشاطر حسن هو القاسم المشترك فى الجمع بين أجزاء الحكايات والاساطير المظفة ليضفى على المسرحية جوا وبعدا من البطولة، وليخفف من حدة تراكم الافكار، التى ترسبت من خلال تكوين الشخصيات وما

أفرزته علاقتها فى بعضها البعض من صراع أفقى ورأسى فى شبكة العلاقات الدرامية معقدة التركيب.

مناظرة بين الحاكم والمحكوم:

وبعد أن تنتهي الايام الثلاثية التى خصصت لا يمسك فيها الشاطر حسن مقاليد الحكم وجلس على عرش السلطنة، ونزول السلطان الحقيقى إلى الشارع ويتفاعل معه ليصبح أحمد مكوناته وليس راصدا له يتقابل الطرفان فى موقف مناظرة مختزلة، حيث يلخص كل منهما للثاني أيامه الثلاثة، فالشاطر حسن سمع فى اليوم الاول شكوى المظلومين، وفى اليوم الثانى حقق العدل، وفى اليوم الثالث عقد محاكمة متوازنة مع ذاته لتقييم نفسه على ضوء المرحلة الجديدة التى عاشها، وكانت النتيجة ان ادان نفسه لأنه فكر بأنه السلطان الحقيقى. اما السلطان الحقيقى فقد رأى الناس ودرس مشاكلهم. ورصد احتياجاتهم. وهنا يصبح حتما على السلطان الحقيقى أن يعيد تقييم موقفه على ضوء المتغيرات التى صاحبت و جود الشاطر حسن فى السلطة. وبعد أن أثبت لاهالى البلدة ان الانسان موقف، قبل أن يكون عنصرا، وأن قضية تطويعه لا تنبع الا من خلال مبدأ أو نظية، وأن الكلمة النهائية كما هى فى البداية لا يعلنها الا الشارع والحى والبيت والمدرسة، بأعتبارهم الملاك الحقيقيين لهذه الكلمة. وهنا دلالة واضحة على أن الديمقراطية ليست هى شعارات تلقى لاقامة علاقة متوازنة بين الحاكم والمحكوم – بل هى بالدرجة الاولى أن تعى وجودنا – وأن نعى الدور الذى نحن بصدده.

الرمز والرموز:

وفى حديث خاص مع السيد حافظ سألته أن يجيب بكل صراحة : هل بمقدور الطفل فى الكويت وفى العالم العربى الان قراءة هذا ال كم من الافكار والمضامين المطروحة فى الشطر حسن؟ أم أن المسألة إننا نريد أن نسوق أعمالنا وتقدم كيفما كان الامر؟ وقد أجاب باختصار : وهل يستطيع الطفل العربى فى كل مكان فى هذا العالم أن يهرب من واقعة ن إنه مطارد بأجهزة الأعلام صباح مساء يسمع، يقرأن، يرى، أنه محاط بكل قضاياه الواقعية.. ونحن فى الشاطر حسن لا

ندعى أننا نحاول طرح تجربة جديدة فى مسرح الطفل.. بل أننا نطرح اسلوبا جديدا فى معالجة مسرح الطفل أى أننا نقدم مسرحا للطفل، ولقد حاولنا جاهدين تفكيك كافة الابعاد الرمزية، وقام المخرج أحمد عبد الحليم بدراسة وافية للنص قبل الشروع فى تنفيذه ليرى الامكانات المتوفرة فيه.. وحقيقة فإننا رأينا أن جمهور هذه التجربة أن يكون ما بين ٦ سنوات إلى ١٢ سنة.

وهذا ما يفسر لجوء المخرج إلى الاسلوب الاستعراضي فى محاولة منه لتقريب الم عنى والصورة إلى ذهن الطفل. وحتى لا يفهم الجمهور أنه جالس فى قاعات المحاضرات أو فى فصول دراسية، اعتمدنا على طرح الصيغة التربوية التى يتضمنها النص فى قالب كوميدي راق.. وعملنا على أن تكون القيم الانسانية المطروحة بعيد عن المباشرة وبعيدة فى الوقت ذاته عن الاسلوب الرمزى ولكنها قريبة من اسلوب الاستقراء المبسط.. حتى يستطيع الطفل فى النهاية أن يخرج لا ليتذكر ضحكاته أو يتذكر النكات التى تقال بل ليضم صوته إلى صوت اطفال الخشبة ومع الشاطر حسن ويعلن قراره النهائى: نعم للحرب، ولا للسلم طالما أن الحرب هى الوسيلة الوحيدة لتخليصنا مع معاناتنا ومآسينا.

مجلة " عالم الفن " ١ سبتمبر ١٩٨٤

نقد وتحليل : عزت علام

فى الساعة السادسة من مساء يوم الأحد الماضى ١٩٨٤/٨/٢٦ قدم مسرح الناس عرضه الأول لمسرحية (الشاطر حسن) على خشبة مسرح عبد العزيز المسعود بكيفان ، والمسرحية من تأليف السيد حافظ وإخراج أحمد عبد الحليم أستاذ الإخراج ورئيس قسم التمثيل بالمعهد العالى للفنون المسرحية حضر العرض الصحفيون والنقاد والممثلون والممثلات والعاملون بالإذاعة والتليفزيون وجمهور غفير ملأ المسرح عن آخره حتى أنه لم يعد هناك موطناً لقدم فالكراسى الإضافية امتدت على طول ممرات المسرح وآزاء هذا الإزدحام رأى المشرفون على النظام أن تغلق الأبواب وبقيت أعداد كثيرة خارج المسرح وهى ظاهرة ملفتة للنظر لم تتكرر من قبل إلا فى عروض الفنان عبد الحسين عبد الرضا.. وسبب حضور هذا العدد الضخم من المشاهدين هو جاذبية أحمد عبد الحليم كمخرج والسيد حافظ كمؤلف حيث توقع الجميع أن يشهدوا عملاً فنياً راقياً يتسم الجودة.

المؤلف وفكرة المسرحية :

صحيح أن اسم المسرحية (الشاطر حسن) ولكنها لم تأخذ من الأسطورة الشعبية المعروفة سوى اسمها فقط فالسيد حافظ المؤلف من القلائل الذين يدركون تماماُ أهمية مسرح الطفل ودوره التربوى فى تنشئة الأطفال جيل المستقبل سبق له أن قدم مسرحية " سندريلا " من إخراج منصور المنصور وحصلت على جائزة أحسن عمل مسرحى للأطفال عام ١٩٨٣ فى الاستفتاء الذى أجرته جمعية الفنانين الكويتيين بالإشتراك مع مجلة عالم الفن.

فالمؤلف السيد حافظ واحد من هؤلاء الذين يحترمون أنفسهم ويدركون تماماً أن للكلمة قدسيتها وسلطانها الذى لا يقهر.. ليس وافداً أو طارئاً على مجال الأدب فله عدة مسرحيات قدمت على خشبة المسرح فى مصر وبعض الأقطار العربية.

تدور فكرة مسرحية (الشاطر حسن) حول حكاية بسيطة.. الشاطر حسن ذلك الشاب الشهم الأمين.. الذى يجد كيساً من النقود فى السوق وعلم أنه فقد من الأميرة " ست الحسن " وعندما شاهدها من خلال سور القصر أيقن أنها صاحبة كيس النقود وأثناء محاولته تسلق السور بمساعدة زميله ألقى القبض عليه ووجد السلطان أن الشاطر حسن يشبهه تماماً فعرض عليه أن يتبادل معه

الملابس ويحل كل منهما محل الآخر لمدة ثلاثة أيام وإزاء ذلك وجد الشاطر حسن نفسه فى قصر السلطنة وبين صولجان الحكم ومن ثم تدور الأحداث ليرينا الكاتب مفهوم الحكم عند رجل الشارع الذى عانى من الظلم هل يستأثر بالسلطة ليعوض أيام الحرمان أم أنه يظل أميناً مع نفسه كما كان مهما كان موقعه فى الحياة سواء وهو على رصيف الشارع أو على كرسى الحكم !!..

<u>البناء الدرامى :</u>

لا شك أن المؤلف كان مدركاً تماماً لأصول وقواعد الكتابة المسرحية ومن ثم جاء نسيج أحداث المسرحية متماسكاً غير مهترىء بدأت الأحداث صغيرة وناعمة تتناسب وعقلية الأطفال الذين كتب من أجلهم هذه المسرحية وإبتدأ التصاعد رويداً رويداً إلى أن تغيرت المواقع فصار الحمال سلطاناً والسلطان حمالاً.. هنا تكون المسرحية قد بلغت مرحلة العقدة أو الأزمة كيف يتصرف كل منهما فى موقعه الجديدة من خلال المفارقات التى أشاعت جواً من المرح اللذيذ بالنسبة للأطفال وهم يرون إرتباك الشاطر عندما يصبح سلطاناً وهو يتصرف بعفوية وفى نفس الوقت عندما يرون السلطان وهو غير قادر على معايشة الناس أو القيام بالأعباء التى كان يقوم بها الشاطر حسن هنا يعطى المؤلف قيمة ودرساً للأطفال فى أن العمل الشريف واجب وأنه يزيد من ارتباط الفرد بالبيئة والمجتمع وأيضاً يعطى أهمية لمفهوم العدل والحكم عندما أمر الشاطر حسن بالإفراج عن كل المظلومين وأعلن أنه لا ظلم ولا طغيان بعد اليوم وأنه رفض شروط الصلح مع مغتصبى جزيرة الحوت والتى كان اسمها جزيرة (الأمل).. هنا نلحظ أن المؤلف تعمد أن يعطى رموزاً وإسقاطات معينة من خلال اختيار هذين الاسمين اسم الجزيرة عندما تصبح فى يد المغتصب أسموها جزيرة (الحوت) دلالة على القدرة على الابتلاع ابتلاع كل شىء.. وعندما يستهجن الشاطر حسن هذا الاسم ويعلن أن اسمها الحقيقى جزيرة (الأمل) فالمؤلف يعنى بذلك الأمل فى الخلاص من كل ما نعانيه يمكن فى هؤلاء الصغار الذين يجب أن تعاد تربيتهم على أسس وقواعد سليمة وأن نرسخ فى أعماقهم مفهوم الحرية والأمانة والصدق والعدل.. وهنا يعلن الشاطر حسن الحرب من أجل السلام الحرب من أجل استرداد الأرض

وتشارك مجاميع الأطفال مع الكبار فى خوض غمار الحرب.. وهنا يرسخ الكاتب مبدأ هاماً وهو أن كل إنسان مهما كان صغيراً أو كبيراً له دور فى تحرير الأرض وإستردادها من المغتصب.. مفهوم هذا الرمز يكون أكثر وضوحاً لدى الكبار وأقصد بهم أولياء الأمور أو من سيصحبون الأطفال لمشاهدة المسرحية بينما الأطفال سوف يجدون الرمز بسيطاً واضحاً من خلال الأغنية الحماسية وملابس الأطفال وهم يحملون السلاح أن الدفاع عن أرض الوطن واجب مقدس.. إذن الكاتب حمل النص العديد من القيم والمبادىء التربوية التى يجب أن نوليها عناية فائقة وأن نعمق مفاهيمها فى نفوس أطفالنا حتى يشبوا وقد رسخت تلك المفاهيم فى وجدانهم.. !!

لقد استند الشاطر حسن على القوة الحقيقية الكامنة فى الجماهير وعبر بعفوية عن رأى رجل الشارع وتلك رموز أخرى غلفها المؤلف (فى حبة بنبونى للأطفال!!) وتأتى فى النهاية لحظة التنوير أو الحل أو ما يسميه البعض بالنهاية جاءت أيضاً مدروسة بإتقان من قبل السيد حافظ وكأنه الدرس الأخير للكبار والصغار معاً عندما علم السلطان بإعلان الحرب اندهش تصور أن الدنيا قد (خربت) ولكنه فى النهاية أدرك أنه قرار صائب وسليم لأنه إستند إلى قوة حقيقية وهى جموع الشعب التى تستطيع أن تقف بقوة وصلابة فى سبيل استرداد الأرض المغتصبة وأن المخاوف لا تكمن فى نفوس الخائفين على الكراسى الوثيرة أمثال وزير السلطان حسان الذين كانوا يزيفون الحقائق.. بعد انتهاء الأيام الثلاثة تبدلت المواقع مرة ثانية ووضحت الرؤية تماماً أمام رجل القصر ورجل الشارع.. !! وعندما أراد السلطان حسان أن يكافىء الشاطر حسن رفض أن يأخذ أية مكافأة بل أنه سلم كيس نقود الأميرة ست الحسن إلى السلطان ليعطيه لها وهنا وكأن المؤلف يهمس فى آذان الأطفال.. نعم الأمانة.. لا تنسوا الأمانة والصدق.. يا أبنائى ونحن نبادله أيضاً الهمس لقد وضعت قدميك على أول الطريق الصحيح ونجحت فيما أردت أن تقوله لنا جميعاً يا سيد حافظ..

<u>الإخراج :</u>

قام بإخراج المسرحية أحمد عبد الحليم رئيس قسم التمثيل وأستاذ الإخراج

بالمعهد العالى للفنون المسرحية وهو واحد من المخرجين المسرحين العرب القلائل الذين يمنحون أعمالهم كل ما لديهم من طاقات إبداعية وفنية.. تاريخه الفنى يشهد له انه أحد أفراد مجموعة صغيرة يتربعون على عرش الإخراج فى عالمنا العربى طوال عشر سنوات استاذ فى المعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت قدم خلالها أعمالاً فنية تستحق الدراسة المتأنية لما لها من سمات ومميزات خاصة.

الملفت للنظر حقاً فى هذه المسرحية أنها ضمت مجموعة كبيرة من الأطفال والكبار وهو الأمر الذى لم يحدث من قبل فى أى مسرحية عرضت على خشبة المسرح بالكويت تقديرى لهذا العدد أن يقترب من الخمسين إن لم يزد عن هذا الرقم على أية حال لقد إستطاع المخرج أن يسيطر على هذا العدد وأن يرسم " الميزانسيه " أو يخطط له على خشبة المسرح فإذا بتلك الجموع وهما أطفال صغار يؤدون الحركات كما رسمها المخرج تماماً ومن مميزاته أيضاً أنه لا يوجد سنتى متر واحد خالياً من الحركة على خشبة المسرح هذا بالإضافة إلى إهتمامه الشديد الذى ظهر فى إخراج الأغانى التى لعبت دوراً رئيسياً فى الحدث لقد جعلها أحد العوامل الرئيسية التى تساعد على نمو الأحداث الدرامية.. لم يلجأ أحمد عبد الحليم إلى أسلوب فانتازيا الإخراج أو الإبهار بل اتبع الأسلوب المباشر الذى يحرك العقل والوجدان وحتى لا يصرف الأطفال عن الأهداف الرئيسية للمسرحية ومن ثم يمكنهم متابعة الحوار دون أن يشتت أفكارهم ولهذا جاء انطباعهم عفوياً عندما كانوا يصفقون فى المواقف الحماسية التى شدت إنتباههم ولا سيما وهم يتابعون نشيد الحرب.. كان رمزاً موحياً من المخرج أن جعل الأطفال الصغار فى آخر مشهد من الأغنية يسلمون السلاح لمن هم أكبر منهم وكأنه يريد أن يقول إنه من أجل هؤلاء نقاتل لنعيش.. !!

هذا بالإضافة إلى أنه أحسن اختيار خليل فرج وعبدالله الطرموم ومحمد كاظم ليكونوا حراس السلطان فهم بأجسامهم الضخمة أشاعوا جواً من المرح لدى الأطفال ولا سيما عندما استخدم " الفلاشر " وهم يجرون ويتخبطون فى بعض على خشبة المسرح مع مصاحبة الموسيقى التصويرية المناسبة لهذا الموقف..

ومن الملامح الذكية أن المخرج ميز بين السلطان والشاطر حسن وهو شخصية واحدة يلعبها الفنان عبد الرحمن العقل بأن جعله يضع يده اليسرى على صدره عندما يكون فى موقع السلطان وتظل هكذا ملازمة لهذا الوضع.. ولا ننسى جهد المؤلف فى أن جعل الإضاءة عاملاً فعالاً ومشاركاً فى العرض بحسن التوقيت لاستخدام الألوان وفقاً لتطور الأحداث.

أما تدريبه للكبار ورسم الحركة لهم فقد كان شيئاً مميزاً مثلاً حركات أسعد سعيد رغم قصر دوره أنه كان ملفتاً للنظر.. لأنه رسم كاركاتير معين.. اتجاه الحارس إلى كرسى السلطان والنظر إلى الأرض مع الانحناءة بينما الكرسى كان خالياً عندما دخل الشاطر حسن لأول مرة بهو القصر وجلس على مقعد جانبى لم ينظر إليه الحارس بينما اتجه الكرسى مباشرة عندما سمع النداء عليه لأنه تعود أن ينحنى أمام السلطان ولا ينظر إليه.. هذه إحدى اللمحات الفنية الدقيقة من أحمد عبد الحليم وأيضاً ذلك المشهد الذى جعل فيه أحد الحراس خلف الديكور الذى صمم بطريقة فنية لكى يبدو فى بعض المواقف كأنه قضبان حقيقية عندما يقف خلفه شخص ما لأنه مصدوع بطريقة (الشبك).. فى الوقت الذى أعلن فيه الشاطر حسن الثورة على رجال القصر وقف الحارس الضخم خلف الديكور فظهر كأنه فى قفص الاتهام.. إنها بصمات أحمد عبد الحليم الفنية. الحقيقة أن إخراجه لهذه المسرحية كان ناجحاً نجاحاً كبيرياً ولولا ضيق المساحة المخصصة للموضوع لأسهبنا فى ذكر العديد من النقاط الفنية الخاصة بإخراج أحمد عبد الحليم (للشاطر حسن).

<u>الموسيقى والأغانى :</u>

كلمة صدق وعدل أن الموسيقى والأغانى لعبت دوراً درامياً حقيقاً فى هذه المسرحية وأن مؤلف الأغانى الشاعر عبد الأمير عيسى كان رائعاً وذكياً فى اختيار الفاظ ومعانى الكلمات التى تدخل ضمن نسيج المسرحية بحيث أن لا يمكن الاستغناء عن أى أغنية وإلا ظهر الخلل واضحاً ومن ثم جاءت الأغانى مواكبة ومعبرة عن الأحداث تصاعدت معها خطوة خطوة فإذا بالبناء الدرامى يتكامل وتتضح معالمه من خلال كلمات الشاعر عبد الأمير عيسى ومما زادها روعة

وأداء وألحان غنام الديكان الذى يشارك أول مرة بموسيقاه فى مسرح الطفل.. حقاً إنها بادرة تستحق التسجيل لقد استخدم الجمل الموسيقية القصيرة التى يسهل حفظها وترديدها والتى تناسب الأطفال وكان جميلاً جداً أن نرى الأطفال وهم يتفاعلون مع الموسيقى والغناء فكانوا يصفقون على نفس النغمة بعفوية ظاهرة.

إن مساهمة الملحن غنام الديكان فى هذا العمل يعتبر علامة بارزة فى مسرح الطفل وأيضاً الحان عبدالله راشد كانت على نفس المستوى من الجودة والإتقان والتفهم لطبيعة الطفل.. ولا يمكن أن نغفل التوزيع الموسيقى التصويرية لحسين أمين والتى عبرت عن المواقف المتعددة خير تعبير وتأليف الموسيقى التصويرية لمسرحية محددة يكون أكثر جودة من الاستعانة بمقطوعات موسيقية مختارة.

<u>الممثلون :</u>

لقد أبدعوا جميعاً وأدوا أداء رائعاً ولا سيما الفنان عبد الرحمن العقل بطل المسرحية والفنانة استقلال أحمد التى تزداد تألقاً من عمل إلى عمل والفنان الخفيف (الدم) محمد جابر وأيضاً أجد الفنان كاظم الغلاف بصوته المميز فى دور الوزير الذى اتوقع له مستقبلاً كبيراً بصوته نسخة أخرى من صوت الفنان المصرى الراحل حسن البارودى إنه بجسمه الذى يمكن تطويعه لأداء الحركات الكوميدية وطوله الفارع يمكن أن يكون واحداً من نجوم الكوميديا لو كان موجوداً فى مصر من المؤكد أنهم سوف (يلتقطونه) ليكون (كومديان) محترف ولا ننسى هدى حمادة والثلاثى (الشيرمان)... خليل فرج ومحمد كاظم وعبدالله الطرموم.. !!

أما كل الأطفال الذين شاركوا فى هذا العرض فقد كانوا نجوماً لالتزامهم بآداء الحركات دون أى خلل ولشدة انضباطهم.

<u>الفنيون :</u>

لقد بذلت المخرجة المساعدة فاتن الدالة جهداً واضحاً هى وبقية الكاست ، فنى الصوت عبد الهادى مال الله ، الإضاءة.. جاسم الملا.. إدارة مسرحية البيلى

أحمد.. مكياج.. عبده طقش.. ساهم فى تصميم الرقصات طاحون مع عبد الرحمن العقل.

وبعد :

لقد جاءت مسرحية " الشاطر حسن " أملاً واعداً وخطوة كبيرة تساند خطوات سبقتها على الطريق وما يزال الأمل يراودنا فى أن يتدعم مسرح الطفل بعطاء هؤلاء الذين يفهمون ويدركون أن الكتابة للأطفال رسالة مقدسة تستحق أن يبذل من أجلها الجهد والعرق فالحصاد وإن كان سيأتى متأخراً إلا أنه سوف يعيد صياغة الحياة من جديد.. !!

مسرحية سندريلا استفادت
من أخطاءِ " قفص الدجاج "

عرض وتحليل : عبد المحسن الشمري

بدأت المؤسسة التوجيه الصحيح المدروس لمخاطبة الطفل في مسـرحية قفـص الدجاج، وهو توجيه كاد أن يحقق أهدافه لولا أن العمل كان فوق مستوى الطفل، لكن يمكن اعتبار مسرحية " قفص الدجاج " هي الخطوة الأولـى نحـو مخاطبـة الطفل بأسلوب تربوي مدروس، وتأتي الخطوة الثانية مع مسرحيـة " سندريلا " التي تعرض حاليا على مسرح عبد العزيز مسعود، وإذا كانت الخطوة الأولـى – وهذا بحد ذاته نجاح يجب أن تفتخر به المؤسسة.

" سندريلا " التي أعدها السيد حافظ قصة عالمية معروفة، ومعظم الأطفـال قـرأ عنها الكثير، لكن ليست سندريلا العربية، لذا فإن اختيارها كان موفقا جدا كونهـا قريبة من الطفل الذي اندفع ليشاهد العمل مجسدا علـى الخشـبة، وكـان علـى المؤلف وهو يعربها أن يعطيها الجو العربي القريب من الطفل، وكـان لـه ذلـك ونجح فيه،كما أنه استطاع أن يقترب من الطفل بتقديم حكاية قريبة منه، بسيطة. ومع بساطتها حاولت تجسيد الكثير من المفاهيم، عكس ما كان سائدا في بعـض، أو معظم الأعمال المسرحية الموجهة للطفل، والتي اعتمدت على النصح المباشر الذي يصل حد السذاجة.

السيد حافظ جسد المقولات التي أراد تقديمها للطفل، وكان أمينا على أن يخاطبـه بلغة يفهمها، ويدركها أيضا. كما أن الرمز كان واضحا للطفـل دون أن يعقـده. وابتعدت المسرحية عن التفاهة التي امتلأت بها نصوص الطفـل الأخـرى التـي اعتمدت على الإضحاك الأبله، والسب والتنكيت – وكان حوارها جيدا مبتعدا عـن اللغو و الفوضى والتعاليم الخاطئة. وإن كان يعاب على بعض أجزائها، الفقـرات الكلامية حول الإنسان والحيوان التي اقتربت من الشعارات البراقة.

المؤلف نجح في استخدام رمز ذي حدين، أحدهما بسيط موجه للطفل من خـلال فتاة صغيرة " سندريلا "، وحيوانات يحبها الأطفال الكلب، الأرنب، وحكاية بسيطة تدعو إلى بعض المضامين، وفي الوقت نفسه حـافظ علـى الشـكل المسـرحي

المتعارف، ونجح في أن يقـدم بعـض الإسـقاطات للكبـار " سـندريلا الرمـز" والحيوانات كرمز لبعض المفاهيم، ومن هنا فإن النص كان يسير ضـمن الكبـار ويطلق العنان لأفكارهم بالتخيل.

أما أم الخير، وهي في الأصل " ساحرة " فإن النص كان موفقا فـي إظهارهـا أم الخير، ولكنها ظهرت تحمل الضدين كونها تمثل الشخصية الأخرى " المسـتبدة " وهذا ما يشوه مدارك الطفل، لكن الممثلة أسمهان توفيق تتحمل أيضا جزءا مـن مسئولية التشويه مع المخرج، لأنها لم تبذل أي جهد للتغييـر فـي طريقـة أداء الشخصيتين، وهي الممثلة التي ولدت منذ سنوات عديدة.

نجاح آخر للمؤلف يبدو مع إصدار الحكمة على لسان الحيـوان، لكنهـا حكمـة اقتربت من الشعارات كما سبق وأن ذكرنا.

نظرة أخرى

على مسرحية الشاطر حسن

بقلم : حمد الرقعي

القبس ٢٦ سبتمبر ١٩٨٤م

إن ما يفرق مسرح الطفل عن مسرح الكبار هو جمهور المشاهدين، لذلك يجب على الكاتب المسرحي والمخرج وكذلك العاملين في مسرحية تعرض للأطفال، معرفة المتفرج الذي يخاطبونه من خلال هذا العمل، فموضوع المسرحية وطريقة معالجتها أدبيا وإخراجيا يتوقف على مدى هذه المعرفة، ونعني بداهة أهمية الإحاطة بالتكوين النفسي والمستوى الثقافي للطفل، فالنجاح الفني والجماهيري للمسرحية يتوقف على إدراك هذه المعرفة والإلمام بالصلة بين المرحلة العمرية للطفل والصفات الفنية والجمالية للمسرحية التي تعرض له.

ومسرحية " الشاطر حسن " التي كتبها سيد حافظ وأخرجها الأستاذ أحمد عبد الحليم تقدم مضمونا للكبار وشكلا للصغار، وهي لا تأتي بجديد في طرحها هذا الخلط من حيث الشكل والمضمون، فقد أصبحت هذه الطريقة في الطرح سمة من سمات مسرح الطفل في الكويت منذ أن قدم محمد عبد الله حسن مسرحية " قفص الدجاج " التي تعد منعطفا في طرحها لمضامين فكرية وسياسية في معالجتها للنص. في حين أن مسرحية الأطفال الناجحة فنيا وأدبيا، والتي لم تصل لها حتى الآن، هي التي يفترض أن تحقق من خلال الشكل والمضمون معاً، الوظيفة التربوية والثقافية المنشودة للأطفال وليس للكبار، وتعاد الكرة من جديد في مسرحية " الشاطر حسن " التي تقدم مضمونا للكبار من خلال طرحها قضية سياسية في معالجتها لقضية لا سلام في ظل الاستعمار، من خلال فكرة المسرحية الرئيسية التي تمثل حلم الفقير في اعتلائه عرش الحكم ليحقق العدالة التي يراها من وجهة نظر الشعب. الفكرة تكررت في أعمال سابقة كثيرة، وقد كانت معالجة النص جيدة من حيث رسم الشخصيات إلا أن المؤلف لم يراع وحدة الحدث في التسلسل الدرامي للمسرحية، فهناك أحداث متزامنة تجري ما بين القصر والسوق مما يصعب على الأطفال الاندماج في الحكاية. كما أنه لم يبرز الصراع في المسرحية، أما مخرج المسرحية الأستاذ أحمد عبد الحليم فقد استطاع من خلال

خبرته وتجربته الواسعة أن يجعل من المسرحية أشبه بالاستعراض الرائـــع مـــن خلال استغلاله لكل أدواته من إضاءة وصوت وديكور. كما أثبت حرفية الأســـتاذ في تحريك المجاميع على خشبة المسرح، وقد استطاع توظيف الإضـــاءة بشـــكل جمالي مؤثر أبرز من خلال جماليات الديكور وليشد الطفل من خلال إبهاره، ممـــا أكسب المسرحية شكلا جذابا جعلها بالتالي تكتسب شكل مسرح الأطفال.

بالنسبة للتمثيل فقد استطاع عبد الرحمن العقل الاستفادة من اخـــتلاف شخصـــية السلطان والشاطر حسن لينوع في أدائه ويظهر بالتالي مدى إمكاناته كممثل وقـــد نجح في ذلك.

أما استقلال أحمد فقد أدت دورها بشكل جيد من خلال صـــدامها المســـتمر مـــع الوزير الذي أدى دوره كاظم القلاف بشكل جيد ومقنع، أما الشخصيات فقـــد أدت كل بحدود دورها وبشكل جيد ومنظم. قام بعمل الديكور ماجدة وقد كان تجريـــديا جماليا، بسيطا في حركته وتركيبه، هادئا في ألوانه، ولكـــن مـــع قـــوة الـــديكور وجماله إلا أنه جاء ليحمل لنا شكلا ومفهوما أعلى مـــن إدراك الطفـــل، مـــع أن الإضاءة استطاعت توظيفه بشكل جيد في ســـبيل اجتـــذاب الطفـــل، إلا أن تعـــدد النقلات المكانية وكثرتها في مدة بسيطة شتت المشاهد الصغير الذي لـــم يـــتمكن من متابعة ما يجرى أمامه من أحداث، ولعل هذا من أهم عيوب النص الذي ألزم الديكور بهذا الشكل.

حوارات مع الكاتب السيد حافظ

الكتابة المسرحية للأطفال فى الكويت

تتطلب تدخل الدولة لإنقاذها من المفسدين

أجرى الحوار – سامى الباجورى

السياسة الكويتية ١٥ مارس ١٩٨٣

تعرض فى كيفان حالياً مسرحية الشاطر حسن والتى تعتبر المسرحية الثانية التى تقدم عملاً فنياً جاداً للأطفال يهدف إلى نقل مفهوم أخلاقى معين فى قالب جميل يدخل قلب الطفل وعقله.. كاتب المسرحية السيد حافظ، سبق له وقدم مسرحية سندريلا التى لاقت نجاحاً كبيراً وربما تعود مهارة السيد حافظ فى التواصل مع الأطفال إلى خلفيته من جامعة الاسكندرية حصل على الجائزة الأولى فى التأليف المسرحى بمصر عام ١٩٧٠ وله العديد من المؤلفات التى حولت بعضها إلى أعمال تليفزيونية.

<u>هل ما يقدم هو مسرح الطفل أم مسرح من أجل الطفل ؟</u>

- إن الصراع والحوار فى مسرح الطفل قائم بين كتاب هذا المسرح والمربين فأهل المسرح يلقون باللوم على المربين الذين يقفون كحاجز بينهم وبين هذا الفن ويدعونهم له والمربون يطالبون أهل الفن لتحمل مسئولية هذا المسرح لأن المسرح يعتمد على تقنية وأدوات لا يملكها أهل التربية ففي فرنسا المسرحية إذا رغبت أن تقدم مسرحية الطفل لابد وأن تحصل على موافقة وزير التربية الوطنية حتى لو كانت لمدة يوم واحد ثم تحصل على موافقة مفتش الأكاديمية التربوية ثم مفتش المراحل الابتدائية ومديرى المدارس حتى يتم تقرير مشاركة الطفل أم لا فى عمل مسرحى يقدمه للطفل أما الانجليز يفضلوا استخدام الكبار فى مسرح الأطفال أى مسرح من أجل الطفل وأنا أفضل مسرح من أجل الأطفال بدلاً من استخدام كلمة مسرح الطفل. إن مسرح الطفل ظهر فى العالم الثالث ونحن بالطبع جزء منه فى نهاية الستينات وبداية السبعينات وللأسف مسرح الطفل فى العالم الثالث لا يستمر إذ أنه من الصعب مهما تكن جنسية هذا المسرح وقوة من يديرونه الاستمرار فيه وتحقيق الكفاية. فلابد من الدولة أن تتدخل والمؤسسات الثقافية ومشجعى العلم والفن والفكر والثقافة أن يدعموه ويحاولوا المحافظة عليه حياً متيقظاً بدلاً من موته.
- مسرح الطفل ضرورة سياسية واجتماعية ونفسية ويجب على كل دولة عربية أن تنشئ وتصمم خصيصاً مسرحاً للأطفال حتى يستوعب الامكانات الفنية والبشرية المميزة لهذا المسرح.. إن هذا المسرح يجب أن يكون ثرياً فى استخدام الدمى

المتحركة – والعروض السحرية – والألعاب – والحيل – والأغنية.

ما الفرق بين مسرحية سندريلا والشاطر حسن؟ ولماذا فكرت فى الكتابة للأطفال..؟

- سندريلا مسرحية من مسرح الأطفال أما الشاطر حسن مسرحية لمسرح الأطفال، أما لماذا فكرت فى الكتابة للأطفال هذا يعنى أن كاتباً مبتدئاً مثلى ينهض كل صباح ليرى الشمس طفلاً تبهرنى حركة الريح وتشكل الحجر وخضرة الحقول وبكارة القمح وأرى فى هؤلاء الأطفال الصغار الرضع الحلم فى أن يكون أحدهم أنشودة هذا اللوطن الذى يخلصه من الجوع ويحرره من الحزن أكتب للأطفال لأننى أصارحك بالحقيقة أن فن الكبار يموت والوطن يعرينا والأمية تزداد.. الأطفال هم صوت الاخضرار الذى ينادى أعماق الكاتب العربى كى يستيقظ ويقاوم ويكتب كالعصفور.. إنك بالكتابة للأطفال تدق باب المستقبل.. باب الصحوة التى ماتت فنياً.

لماذا التجأت إلى الأساطير والحكايات القديمة فى المسرح ؟

أولاً : الاقتباس من النصوص الكلاسيكية لأدب البالغين أو أدب الأطفال وتطويرها بشكل أخر بحيث تكون خلقاً جديداً.

ثانياً : خلق فكرة جديدة من مؤلف متفرغ وهب نفسه لهذا العمل وتوفرت له ظروف حياتية ونفسية تؤهله للعيش عيشة طيبة.

ثالثاً : دعوة الكتاب الروائيين والمسرحيين الكبار للمساهمة بشكل أو بآخر فى الكتابة للطفل.

رابعاً: خلق عمل جماعى. أو ورشة عمل (ممثلون + مخرج + علماء نفس + مهرجون تربوين + مفكرون) حتى تظهر عن مسرحيات.

خامساً: استخدام التراث الشعبى الإنسانى والمحلى فى تطوير معاصر لنسيج قيم جديدة ومفاهيم جديدة.

سادساً: عمل لقاءات بين الممثلين والتلاميذ والكتاب ومديرى الفرق والمسئولين حتى يتعرف الجميع على مواهب الطفل الخاصة فى كل بلد وفى كل بيئة.

حتى تظهر أفكار جديدة للأعمال المسرحية الجديدة.... الدولة أين...؟

<u>ما رأيك فى ظاهرة مسرح الطفل فى الخليج عامة والكويت خاصة؟</u>

- **نحن نحتاج إلى تدخل الدولة فى الكويت للقضاء على ظاهرة المفسدين فى الفكر الذين يقامرون باسم مسرح الأطفال ويربحون ويعربدون بمشاعر الطفولة ويفسدون أفكارهم.**

ويلوثون براءة هذا الجيل القادم بقوانين التجارة وجشع التجارة يجب أن يمد المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب لحماية الطفولة لعمل لجنة قراءة للأعمال.. يجب أن تتكون هناك لجنة تشاهد الأعمال قبل عرضها تحدد المستوى الفنى لخروج العمل إلى جمهور الأطفال.. يجب أن تحدد وزارة الإعلام لجنة أمينة من الفنانين وأدباء معروفين لإجازة هذه الأعمال.

إننا يجب أن نحمى أطفالنا من التمزق الفكرى بين عمل جيد وعمل هابط إننا نحتاج إلى لجنة عليا للدفاع عن الطفل الإنسان الشاعر الحساس. مثلما ندافع عن الوطن ضد الأعداء. فهؤلاء هم الأعداء أيضاً لأنهم يشترون وعى أطفالنا ويبيعون لهم الأفكار الفاسدة.

<u>العلاقة بين الناقد والفنان :</u>

<u>ما هى العلاقة بين الناقد والفنان والكاتب ؟</u>

- **لقد غبنا عن الدخول فى دائرة الاهتمام بفعل الإبداع ودخلنا دائرة الإحباط كل منا يحاول أن يحبط الآخر.. الإبداع والفكرة العظيمة تخلخلت وأصبحنا لا نقرأ حتى لبعضنا ويهتم بعضنا بالسطحية والتخلف.. شعور بالعظمة المفزعة صار فى معظم من يكتبون فغابت الكلمة السنبلة والكلمة اللهب أصبحنا بدلاً من أن نكتب نقداً إبداعياً نكتب بالحجارة ونكتب بروث البهائم واختلفت أعراس الكلمة ونور الحياة.. إن معظم النقاد دخلو فى سلاسل المصالح والولائم لقد عشنا جميعاً أغراب عن بعضنا ولكن يبدو أن القاص لا يقرأ قصص الآخرين والشعراء لا يعرفون الشعراء والمسرحيون لا يشاهدون المسرح أو يقرأونه.. عاش جيل كامل على ما شاهده فى الستينات.. ضاع جيل السبعينات بين الكلمة الجبانة ومؤامرة الخيانة.. إننا نأمل أن يحدث الزلزال وأن نعود إلى الضمير الأدبى الغائب فعودة الضمير الأدبى فوق المصالح الذاتية والمواقف**

المريضة يعنى النهوض على جثة الستينات حتى تستيقظ شرارة الزمن العربى وصحوة الفكر الخلاق لقد بعنا مآذن الفكر وبنينا فوقها بوتيكات لبيع الأفلام.. كل محاولة فنية جيدة اتهمت بأنها بدعة فكيف للفنان العربى قيمته – اسمه. وضعه على الخارطة الثقافية.. إننا احترفنا البكاء على إنتاج الستينات. متى تخرج من قبول الستينات متى يخرج أحد النقاد والشجعان ويواجه المرحلة بحسم؟ إننا نحتاج إلى مفكر عربى ولا يغازل السلطات وتغازله الدولارات حتى يضع النقاط على الحروف.. حينئذ سنلتف حوله ونسمعه ونبدأ زمننا الحقيقى النقى بدلاً من انتشار عدوى العبقرية التى أصيب بها معظم فرسان هذا الجيل فضاعوا وأضاعوا.

<u>بماذا تعلل اتجاه الكتاب الجادين إلى المسرح التجارى ؟</u>

- لقد باع الكاتب الجاد فكره مقابل حصوله على قروش قليلة.. الكاتب الجاد يجوع يسافر مع أحلام وطنه.. ومعرض للسقوط بين لحظة ولحظة.. إما المرض أو الموت المبكر.. وعليك أن ترصد كل شئ وأنت تواجه كل يوم حالات غريبة من كل لون وقتلة محترفين.. يقتلونك بالتجاهل ويملكون ألسنة فصيحة ويملكون أدوات النشر ويواجهون زمنهم الجاد عليه بكل أسلحة الدعارة..

الكاتب الجاد عليه حتى يستطيع أن لا يسقط فى براثن لمرض والفقر والجوع والموت المبكر.. بعض التنازلات الفنية تنجح تجعل الكاتب ينجو من الزمن المقبع ومن الجلادين.

<u>كيف ترى الانتقال من المسرح التجريبى إلى مسرح الطفل باعتبار أنك كاتب المسرح الطليعى وعلى اعتبار أن لكل مسرح خصوصياته..؟</u>

- المسرح التجريبى هو متسلق الجبال.. بشجاعة الفرسان كى تكتشف المكان والقرى والمسافة والزمان فلا يرحمك من يحبون الجلوس والسير فى الأراضى السهلة ولا يتركونك تكمل المسيرة.. أما مسرح الطفل هو المسرح الذى تكتشف فيه وردة جديدة تقدمها إلى الأطفال وتمسح من أعينهم قذارة ما يشاهدونه من مسلسلات هزيلة وأفلام كسيحة وأفعال سيئة.. أنا معك أن

لكل مسرح خصوصياته.. ولكننى شعرت أثناء جلسة ثقافية كانت تضم السيدة عواطف البدر والمخرج الفنان منصور المنصور والفنان عبد الرحمن عقل، بأن هناك ضرورة لأن يتجه الكتاب أصحاب الفكر الجاد إلى اقتحام هذا الميدان إنه انتقال استثنائى.. فربما نستطيع أن نمهد لمسرح القرن الحادى والعشرين بمسرح جديد يخدم جمهورنا الجديد ربما يكون هؤلاء الأطفال هم من يتذوقون المسرح التجريبى فى المستقبل وربما هم الذين يحولونا إلى صفوفهم نكتب لهم ونعمل من أجلهم أن نحول الكلمة إلى قمح وصوت له صدى وبراعم تتفتح على امتداد كل مسرحية أكتبها لمسرح الطفل.. أشعر أننى أخطو عقبة نحو دنيا جديدة.. أما عندما كنت أكتب أشعر أننى فى عوالم متجمدة عليك أن تسمى كل شئ باسمه عالم أنت خالقه – فى كل مسرحية – تعطى إنسان اسمه تخلق قانون المجتمع الذى كونته – الزمن تحدده وتخلقه الأيام تسميها كما تشاء – أما مسرح الطفل أنت فى عالم ساحر واحد، كل فيه تتعرف عليه.. فأنت غريب قادم من عالم الكبار إلى عالم الصغار تكتشفهم وتكتشف طفولتك الغائبة فيه.

<u>ما الفرق بين كتاب التليفزيون وكتبة التلفزيون ؟</u>

- الكتبة كثيرون أما الكتاب المبدعون هم قلة أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر ومؤلف مسلسل النسر وعيون المدينة، وفى الاردن د. وليد سيف ومحمود الزيودى ومحمود شقير وفى الكويت عبد العزيز السريع، سعد الفرج، طارق عثمان، لطفى فرحات، وفى أبو ظبى عبد الرحمن صالح وفى لبنان الكاتب الرائع وجيه رضوان وفى البحرين أحمد جمعة عقيل سوار وهناك نخبة من الأسماء لا أذكرها الآن فبعض الناس تكتب بالحبر المغشوش وبعض الناس تكتب بالورق وبعض الناس تكتب النور.

<u>ما هو عمرك التليفزيونى وما هى مواصفات العمل التلفزيونى الجيد ؟</u>

- سبع أعمال تلفزيونية أفضلها مسلسل سرى جداً الذى تنتجه الأن مؤسسة البدر كمسلسل مصرى لأنه مسلسل سياسى اجتماعى...

أما عن التليفزيون فإن دخولى إلى عالمه هو شعور بأن الكاتب والسيناريست

فى عصر الفيديو وأن يستطيع أن يقدم عملاً أدبياً فنياً راقياً وأن دور الكاتب التليفزيونى الجيد لا يقل أهمية عن دور المبدع فى عالم الرواية أو القصة القصيرة – أو الشاعر فى القضية فالكاتب التلفزيونى الرائع فى نظرى يجب أن يكون شاعراً وكاتباً روائياً ماهراً فى آن واحد.. فكل مشهد من الحلقة التليفزيونية هو قصة قصيرة وكل حلقة تلفزيونية هى جزء من رواية وكل جملة على لسان شخصية هى بيت من قصيدة شعر.. نعم إننى مع الإبداع الفنى للتلفزيون وأحب هنا أن أفرق بين كاتب التلفزيون المبدع وبين كتبة التليفزيون ففى كل محطة تجد مائة ساعة درامية هزيلة فكرياً وخجلة أدبياً وركيكة لفظياً فهذا النوع للأسف فى المناصب العليا وهم يوجهون حركة المد والجزر الفكرى للدراما فما بين كل خمسين تمثيلية تلفزيونية تجد ساعة درامية تحمل صفة الإبداع.

<u>كيف تم استقبالك فى الساحة النقدية ؟</u>

إننى تلميذ لكل النقاد العظام.. تلميذ لكل رجال المسرح الأجلاء والعظماء.. لكننى فى نفس الوقت يا سيدى فى زمن العميان زمن يزدحم بمرض النفوس فى أروقة عالم الثقافة باكين على التاريخ للحركة الثقافية والفنية باحثين فى قاموسهم عن اتهامات لأى موهبة صادقة. يفتشون فى معاجمهم عن شئ فقير لأى كاتب صادف وقواميسهم مليئة بالاتهامات وفى وطننا العربى للأسف أى موهبة فنية تولد تتقبلها الخناجر وعند الموت تودعها بالزهور وما بين الحياة والموت رحلة الإجهاض الفكرى المميت كذلك فقدنا كثيراً من المبدعين الذين ماتوا من القهر وعند موتهم علقنا كل البكائيات الأرضية على قبورهم وكتبنا الدراسات والكتب عنهم والأمثلة كثيرة نجيب سرور، محمود دياب، أمل دنقل، تيسير سبول، خليل حاوى، إننى أتى مع لغة المستقبل المفزع وتنتشر كلماتى كالوباء فهى كلمات محترقة بشموس المستقبل – إنك (محاصر) إنك (الضد) لأنك تحمل الفكر الجيد إنك (سندباد الكلمة) وشواطئ التكرار ترفضك وأعترف أننى تلميذ لجميع النقاد.

حوار : سامى الباجورى

جريدة السياسة مارس ١٩٨٣

حوار مع أقطاب العرض المسرحي "
سندريلا والامير "

لفرقة المسرح الشعبي

عبد القادر كراجة ـ فلسطين

(السياسة) نوفمبر ١٩٨٦

- ابراهيم الصلال : المسرح الشعبي يؤكد على الاهتمام بمسرح الطفل محليا
- سيد حافظ : قصة سندريللا لها أصول في الموروث الشعبي الكويتي
- دخيل الدخيل : لابد من اتباع أصول التعامل مع الطفل لتحقيق النجاح مسرحيا!
- ابراهيم الحربي : نهدف لأن يكون عرضنا المسرحي مغايرا للعروض السابقة.

في مجال مسرح الطفل هذا الموسم ظهرت إلى الساحة المعالم الاساسية العرض المسرحي الجديد "سندريللا والامير" التي تقدمها فرقة المسرح الشعبي وهي واحدة من الفرق الاهلية الاربعة في الكويت من هنا نجد اهمية هذا العرض المسرحي بالاضافة إلى ان النص من تأليف " سيد حافظ " الذي قدم من قبل اربعة اعمال مسرحية لمسرح الطفل في الكويت.. كما ان العمل يأتي من اخراج الفنان دخيل الدخيل في اول تعامل له مع الجمهور بعد انتهاءه من الدراسات العليا في مجال الإخراج المسرحي من اكاديمية الفنون بالقاهرة.

من هنا كان لابد وان نتناول هذا العمل المسرحي من خلال التحدث مع أطراف العمل المسرحي.

- <u>في حوار مع الفنان ابراهيم الصلال رئيس مجلس ادارة المسرح الشعبي الذي يقدم العمل.</u>

" المسرح الشعبي وهو يقدم هذا العمل المسرحي الجديد يدرك اهمية التعامل مع الطفل باسلوب فني واسلوب تربوي من خلال مفهوم علمي وعندما تتعامل فرقة المسرح الشعبي مع الطفل فهي لا تهدف إلى الربح وتحقيق المكاسب المادية بقدر بحثها عن تقديم عرض مسرحي يعتمد على الكيف من خلال التأكيد على المضمون الفكري والشكل الفني لهذا لم يبخل المسرح الشعبي على هذا العمل كما ان نجوم الحركة المسرحية في الكويت من ابناء المسرح الشعبي هم نجوم هذا العرض المسرحي حيث نجد ان النجوم الكبار ايضا لهم اهتمامات بمسرح الطفل.

○ **<u>هل المسرح الشعبي وضع في اعتباره العروض المسرحية للطفل السابقة.</u>**

- **في الحقيقة عندما تتعامل مع الطفل فلابد وان يتم التعامل من خلال المفاهيم الفنية للعمل المسرحي والمفاهيم التربوية الخاصة بالطفل قبل اي اعتبار اخر ومجال مسرح الطفل ليس مجالا لتجارب لان التعامل مع الاطفال ليس حقلا للتجارب حتى لو كان التعامل في مجال المسرح.**

○ **<u>وفي لقاء مع المؤلف المسرحي " سيد حافظ " قال حول هذا العمل المسرحي.</u>**

- **" النص المسرحي الجديد " سندريللا والامير " اتعامل من خلاله مع الطفل بواسطة خطين اساسين الاول وهو الحكاية البسيطة خلال بحث الامير عن صاحب الحذاء سندريللا وذلك بتبسيط لغة التعامل مع الطفل لضمان توصيل المضمون له.**

○ **<u>وماذا عن الخط الاساسي الاخر ؟</u>**

"الخط الاخر" أو البعد الاساسي الثاني هو البعد الفكري للعمل حيث أهدف من خلال محاولتي البسيطة المتواضعة ان اقدم لاطفالنا مفهوم النضال والكفاح من اجل الحقوق والمبادئ التي كافحت من اجلها " سندريللا " انني اريد التأكيد لاطفالنا اننا في عصر لا يعتمد على القوى الخفية والاحلام في مجال تحقيق طموحاتنا لان العصر لا يحتاج إلى هذه النقاط في معايشته للواقع.

<u>ويضيف المؤلف سيد حافظ قائلا :</u>

اريد هنا الاشارة إلى نقطة واحدة وهي ان حكاية سندريللا ليست غريبة عن واقعنا العربي كما هي ليست غريبة عن الكويت وموروثها الشعبي فقد اثبت الدكتور محمد رجب النجار في بحثه حول حكاية سندريللا انها جاءت ضمن ٣٨ حكاية مستمدة من التراث الموجود في انحاء العالم من هنا اريد التأكيد على ان حكاية سندريللا ليست غربية عن الكويت فكثير من القصص الشعبية الكويتية لها جذور تحمل حكاية سندريللا التي نقدمها في هذا العمل المسرحي.

○ <u>اللقاء مع المخرج دخيل الدخيل حول هذا العمل المسرحي الجديد والاول له حمل الينا كلماته :</u>

– العرض المسرحي كما هو ملاحظ من خلال البروفات والنص انه يتناول الاحداث بين خروج سندريللا من قصر الامير بعد دقات الساعة عند منتصف الليل إلى ان يعثر عليها الامير مرة ثانية مرورا بمواقف العزيز الذي يريد تزويج ابنته من الامير لتحقيق مأربه وهنا نجد العمل يسير في خطين الاول دور الوزير ومواقفه والثاني سندريللا وما تحمله من افكار.

اي الاتجاهين أو الخطين اقرب اليك ؟

– ليس المهم الاقرب الي بل المهم هنا ماذا نقدم للطفل فنحن في تعاملنا مع الطفل لابد وان نؤكد على عدة قضايا تربوية وهذا ما نحاول التأكيد عليه من خلال الخطين.

<u>ما هي شروط العمل في مسرح الطفل ؟</u>

– شروط العرض المسرحي الخاص للطفل ان يكون استعراض غنائي ذو ايقاع يتناسب مع الطفل حيث انه كما تعلم ملول سريع التحرك فلابد ان تراعي ذلك وانت تتعامل معه فلا تجعله ينشغل عن خشبة المسرح كما ان الموسيقي والاستعراضات والديكور والإضاءة لابد وان تستخدم كلها في مجال جذب الطفل للعمل دون الابتعاد به عن مضمون العمل المسرحي اي المضمون الفكري.

○ <u>هل تتوقع نجاح العرض المسرحي وهو الأول لك ؟</u>

– النجاح ومقياسه ليس لي الحق ان احدده بل في الحقيقة انه من حق الجمهور والنقاد ولنا رأينا بعد العرض بإذن الله.

مع الفنان ابراهيم الحربي الذي يقوم بدور الامير التقينا فقال :

ما نهدف إليه ان يكون العرض المسرحي سندريللا والامير انطلاقة جديدة في مجال تعاملنا مع الطفل مسرحيا وليس امتداد وتكرارا لبعض العروض السابقة وعليه نبذل الجهد في كل المجالات لتحقيق النجاح المطلوب.

يبقى عزيزي القارئ ان تشير إلى ان العرض بطولة كل من أحمد الصالح مريم الغضبان. ابراهيم الحربي. جاسم الصالح. عبد الامام عبد الله. جاسم اللهو. عبير الجندي. رولا الفرا ومجموعة كبيرة من اسرة المسرح الشعبي ويقوم بالديكور المهندس خالد شهاب والاشعار للفنان فايق عبد الجليل والالحان للفنان عبد الله الراشد.

تحقيق شامل واستطلاع رأي
حول مسرحية الأطفال سندريلا

عبد القادر كراجة ـ فلسطين

٢٤ ربيع الثانى ١٤٠٤ هـ الموافق كانون الثانى " يناير " ١٩٨٤م

(السياسة الكويتية) العدد ٤١٣٨

مسرح الطفل البداية سعودية أم كويتية ؟؟

المسرح نبض الحياة.. مرآة تعكس واقع المجتمع.. وسيلة ترشيد وتوجيه.. مرفق اعلامي حيوي تتجسد على منصته عادات وقيم وتراث الأمم.. ومسرح الطفل بدايته قريبة نسبيا على المستوى العربي.. اما خليجيا فالبداية كانت من مسرح المدرسة لكن البداية الحقيقية فهي مصدر خلاف.. حيث يرى الأستاذ عبد الرحمن المريخي ان البداية سعودية من خلال مسرحيته " ليلة الناقلة " ويرى الأخرة في الكويت ان البداية كويتية من خلال مسرحية (السندباد)

وقد وافتنا الزميلة ايمان حسين بهذا التحقيق الشامل عن المسرحية رقم (٦) كويتياً وهي مسرحية سندريلا اول مسرحية مكتملة من كافة النواحي مستفيدين من اخطاء التجارب السابقة.

المخرج المنصور : منذ عام ونحن نجهز مسرحية سندريلا

المؤلف : يحضرون أطفالهم ويتركونهم مع الخادمات !!

المؤلف حافظ : أنا مع العامية !

رأي الصحافة : رأي رجال الفكر والفن..

الكويت – ايمان حسين :

تقول السيدة عواطف البدر مديرة مسرح الطفل :

– هذه التجربة السادسة لنا في مسرح الطفل.. وهي مسرحية " سندريلا " ولقد حاولنا تجاوز الأخطاء التي وردت في التجارب الخمس السابقة.. حيث اتهمنا الكتاب بتجاوز فكر الطفل وان المسرحية اكبر من مرحلة الطفولة فحاولنا الخروج من دائرة التجاوز إلى مرحلة المعايشة ومخاطبة الطفولة من اعماقها وان يكون مسرح الطفل محتويا على الفكرة والفرجة. لقد قدمنا من قبل مسرحية السندباد البحري للكاتب محفوظ عبد الرحمن ثم البساط السحري للكاتب مهدي الصايغ

فمسرحية ا.ب.ت للمؤلف خالد الخشاب ثم مسرحية " العفريت " قفص الدجاج لمحمد عبد الله ثم " سندريلا " للمؤلف السيد حافظ.

● <u>هل يعني هذا انكم تبتعدون عن استخدام الرمز ؟</u>

– من المفروض ان تكون الأم مع الأولاد في مشاهدة المسرحية حتى تشرح للأطفال وتوجههم وتشاركهم في العمل المسرحي ولكن الذي يحدث ان معظم اولياء الأمور يحضرون الأطفال إلى المسرح ومعهم الخادمات ويتركونهم ثم يعودون في نهاية العرض المسرحي ليأخذوا اطفالهم اننا نقدم العمل للأسرة ككل ولا نريد الا تربية جيل من الأطفال متذوق محب للمسرح.. متفهم لدوره في الحياة وهذا هو هدفنا في مسرح الطفل.

<u>اما المخرج منصور المنصور فيقول :</u>

منذ عام ونحن نستعد لتجربة سندريلا.. بدأنا مرحلة القراءة للنص.. ثم دراسته. ثم قمنا بعمل التعديلات مع المؤلف وبعدها بدأنا عرض نص المسرحية على دكتور في علم التربية حتى يرى الجوانب التربوية في النص والمناسبة والعمل على الاستفادة من الارشادات والملاحظات التي يستحسن تعميقها والاستفادة منها. ومن هنا بدأت المرحلة الثانية.. اما المرحلة الثالثة فكانت دراسة النص مع كاتب الأغاني فلاح هاشم الذي امضى معي قرابة شهرين في كتابة الأغاني الدرامية.. ثم كانت المرحلة الثالثة.

وبدأت المرحلة الرابعة مع الملحن طالب غالي الذي وضع اسس الألحان الدرامية الخاصة بالعمل وقد استغرق ثلاثة شهور وكانت المرحلة الخامسة للموزع شعبان ابو السعد الذي قام بالتوزيع بما يتناسب ودراما العمل..

وكانت المرحلة السادسة لدكتور حسن خليل مصمم الرقصات الذي قام بوضع وتصميم الرقصات التعبيرية بما يتناسب وحجم العمل ودراما المسرح والذي يناسب العمل كعمل درامي وموجه للأطفال.. وكانت التجربة مع مهندس

الديكور.. ثم المرحلة الأخيرة وهي تصميم الأزياء مع مصممة الأزياء رجاء البدر. الحمد لله كانت التجربة موفقة وقد وفقنا الله مما جعل الجمهور يحجز للمسرحية لمدة اسبوعين مقدما منذ اول ليلة افتتاح.

<u>وسألت المؤلف السيد حافظ :</u>

- **اللهجة العامية الكويتية هي لغة الحوار في مسرح الطفل.. هل بالامكان تكييف هذه العامية بحيث تصبح لغة عربية (وسطى) حتى يفهمها الطفل العربي في اي مكان من وطننا العربي خاصة وان السيد حافظ مؤلف مصرى عربي وبحيث نضمن ان تعم الفائدة على الجميع ؟**

اجاب المؤلف :

– هذا سؤال بديع.. اللغة اجنحة للمضمون.. للاحساس ولغتنا العربية عندما نتعامل معها نتعامل على استحياء وحذر خوفا من حراس ابواب النحو والصرف.. لم نحاول ان نفجر بركان اللغة العربية لذلك حدثت الكارثة.. لغتنا العربية تتجمد في الشمع في تلك الكتب اللغوية.. ومع هذا استطيع ان اقول لك ان اللغة العربية لها عدة مستويات المستوى الأول هو لغة القرآن الكريم فلغة الأحاديث النبوية الشريفة ثم الشعر العربي القديم المستوى الثاني هو لغة البرامج الدينية وكتابة التفاسير الثقافية التي تقدم في الاذاعة والتلفزيون والمستوى الثالث هو لغة الصحافة اليومية والمجلات.. اما اللهجة المحلية فهي تنقسم في الوطن العربي إلى مستويين مستوى لهجة المدينة ومستوى لهجة الريف أو بمعنى آخر مستوى اهل الحضر ومستوى اهل البدو.. أو مستوى اهل السواحل أو لهجة مستوى اهل داخل المدن.. ونحن في زمن تخون الأمة نفسها.. فالنعرة الاقليمية تزداد يوما بعد يوم.

وهناك مخطط استعماري واضح لتغذية هذه النعرات والمؤامرة الاستعمارية للأسف ناجحة في الساحة العربية الف في المائة فالآن في الكويت سياسة تكويت

المسرحية وفي السعودية سعودة المسرحية وفي العراق تعريق المسرحية وفي تونس تونسة المسرحية وهكذا.. كل هذا يجعلنا نطوق اللغة العربية ونخنقها.. انا لست ضد العامية لأني اكتب بها احيانا.. فلكل فن لغة.. مثل فن لغة الرواية. وفن لغة القصة القصيرة.. وفن لغة المسرح.. وفن لغة الشعر.. ان اللغة بستان شاسع الامتداد وكل اديب أو كاتب له ان يختار الشجرة أو الثمار التي يقدمها للناس وان يسافر في بحر الألفاظ والمعاني واتمنى ان نعرف وجه الكلمة المضيئة، فالاغراق في الألفاظ المحلية يعني ابتعادنا عن ٩٩% من الساحة العربية.. وكلما اقتربنا من العامية الغارقة في نخاع دولة عربية كلما ازدادت الغيوم الثقافية واصبح انين التفرقة يزداد وانا مع اللغة العامية التي تلمس احشاء المدن العربية وتحمل بريق الشموس تلك اللغة الحبلى بالأرض والعشق والدم والوطنية وضد العامية التي تخنق الفكرة، أو الفصحى التي تصنع الجدران وتفصل الناس عن الفهم لأن الأمية الابجدية في الوطن العربي تعادل ٩٥% اما الأمية الثقافية فتعادل ٩٩% والطفل في الوطن العربي يحتاج إلى ان يعرف ان العربي اخو العربي وليس ضده واننا وطن واحد ولسنا اوطانا تجمعنا رابطة الدين واللغة وتفرقنا الآن القوانين. وانا مع تغيير اي نص مسرحي عربي حسب (وجوده) وارتباطه ببعدي الزمان والمكان مع الحفاظ في الوقت نفسه على ان يصبح للكلام طاقة انتشارية ويكون قادرا على الاستيعاب المطلق فيصل عددا كبيرا من الأطفال في ارجاء الوطن العربي

- <u>هل لمسرح الطفل تكتيك خاص. يبسطه ويجعله اكثر قبولا لدى الأطفال وهل ينعكس ذلك على الألوان والديكور والأزياء ؟</u>

– عقلية الطفل عقلية مجردة تستطيع ان تتقبل اكثر الأمور تعقيدا في التكتيك.. خذ عندك مثالا للكارتون افلام الكارتون.. يأتي البطل الكارتوني يختبئ في بطن شجرة.. تضربه الشجرة وتلقيه في الماء.. يبلعه الحوت يشعل شمعة من

جيبه.. في بطن الحوت. يعثر على سكين فيقوم بتهديد امعاء الحوت.. فيفتح الحوت فمه فيخرج للشاطئ.. يبحث عن نظارته فيجد رجلا مسنا.. له ذقن طويلة يبحث في تلك الذقن فيجد مجموعة عصافير ثم تخرج بندقية تضرب احدها وتختفي البندقية..

وهكذا.. الطفل يضحك ويتقبل هذا التكتيك البالغ التعقيد ولو قدمت هذا الموضوع في فيلم للكبار لضحكوا عليك وقالوا هذا ضرب من اللامعقول ! وكيف ؟ وكيف ؟ الطفل عقليته ناضجة فنيا عن عقلية الكبير ولغة الطفل هي لغة الخيال فإنه يجب ان يشاهد الحيوان له علاقة مع الانسان (وهنا اقصد الطفل من الخامسة إلى التاسعة) تكتيك مسرح الطفل حتى الآن مفهومه في الوطن العربي هو مفهوم "المسرح الفقير" حيث المهمينون عليه يظنون ان الطفل ساذج لا يعرف شيئا يخدعون انفسهم.. ان مسرح الطفل هو مسرح الخيال.. اي مسرح التكتيك المعقد.. إذا استخدمت في مسرح الكبار (٢٥ سبوت) إضاءة. عليك ان تستخدم في مسرح الأطفال خمسين اسبوت إضاءة إذا صرفت على ديكور مسرحية للكبار الفي دولار عليك ان تصرف اربعة الاف دولار لديكور مسرحية اطفال والأزياء ايضا تتكلف نفس التكاليف.

لأن عين الطفل مليئة بالرؤى.. هي عين الفلسفة وعين الشعر وعين الفن وعين الموسيقى. وعين الطبيعة البكرية.. انها العين التي ترى الوان قزح دوما انه الخيال الذي يركب السيول والكواكب ويرتدي اجنحة الفراشة ويدخل في احشاء الصخر ويسمع هسيس الغابة واجراس الجبال ويلمس عنق السحاب يا عزيزتي مسرح الطفل في الدول الأجنبية يتمنى الكبار الدخول لمشاهدته حتى يعثر كل فرد منهم على طفولته المفقودة.

- ماذا قال رجال ابو زيد ؟

رئيس تحرير مجلة عالم الفكر بالكويت :

مسرحية سندريلا.. عمل جيد جدا.. نظيف فكريا وفنيا ويشرف الحركة المسرحية في الكويت والخليج فهو يحتوي على قيم جمالية وفنية وتقدم الحكاية الشعبية العالمية في اطار يخدم البيئة والطفل الذي يحتاج إلى من يهتم به وبعالمه واهنئ العاملين بهذا العمل على جهودهم.

وقال الدكتور صلاح كامل :

القنصل المصري بالكويت

مسرحية سندريلا تعتبر خطوة متقدمة للمؤلف السيد حافظ الذي اول مرة يكتب للطفل ولمسرح الطفل الذي تقوده السيدة عواطف البدر وللمخرج منصور المنصور الذي وهب نفسه لهذا المسرح منذ ست سنوات وقال الدكتور سليمان الشطي رئيس تحرير مجلة البيان الكويتية :

المسرحية وجبة دسمة.

ماذا قالت الصحافة الكويتية
عن سندريلا

جريدة القبس :

" من الملاحظ ان المسرحية اتخذت بناء خاصا، قد يكون مستهلكا الا ان الجديد فيه طريقة عرضه وليست معالجته وهو وجود راو مكون من (سنور – فرفور – مسرور) وهذا الراوي يتدخل في احداث العمل، بل ويتدخل لاخلال الشبكة الدرامية بما يقدمه من نصائح واقتراحات والشكل الآخر للمسرحية ان المسرحية اعتمدت على اسلوب المسرحية داخل المسرحية..

د. نادرالقنة

جريدة الرأي العام :

" السندريلا " عمل مسرحي موجه للأطفال وممتع للكبار وقد استطاعت هذه المسرحية ان تستفيد من كثير من الأخطاء والهنات الفنية والموضوعية في مثيلاتها من قبل، وقد كان الكاتب الزميل السيد حافظ واخراج منصور المنصور عاملين اساسيين في دفع هذا العمل خطوات مسرحية رائدة نأمل تكرارها من احسن إلى احسن، ازاء هاتين الأمانتين معا. امانة المسرح وامانة الكتابة للأطفال والتمثيل لهم لا التمثيل عليهم !

* عبد الله الشيتي

جريدة السياسة :

سندريلا الأطفال تخاطب الكبار أيضا.

سامي الباجوري

جريدة الوطن

" سندريلا الكويتية " ظهرت على خشبة المسرح اخيرا.. المسرحية خطوة للارتقاء بمسرح الطفل في الكويت " د. حمدي الجابري

المسرحية خطوة متقدمة عن معظم ما قدم للأطفال من اعمال مسرحية حتى الآن.

وليد ابو بكر

مجلة عالم الفن :

مسرحية سندريلا وجبة دسمة لأطفالنا تعيد الثقة إلى مسرح الطفل !!

جريدة الأنباء :

مسرحية سندريلا اقتربت كثيرا من الطفل ونجحت في جذبه. وساهمت في التفهم الكبير والواضح لكاتب الكلمات فلاح هاشم والذي يبدو للوهلة الأولى ان المؤلف وكاتب الأغاني شخصية واحدة واقترب مستواها الفكري والثقافي وهذا ما حققه الثنائي فلاح هاشم والسيد حافظ.

منى الشمري

جريدة الرأي العام :

" نقول لجميع اهل سندريلا.. " الله يعطيكم العافية " وهذا ما نرجوه دائما للمسرح الذي يخاطب الطفل حيث الإبداع والجودة والتركيز والاهتمام في كل شيء ونتمنى ان نرى المزيد منكم ومن عندكم في مثل هذا المستوى ".

صلاح البابا

مجلة مرأة الأمة :

" ميزة هذا العمل الفني الناجح تتأتى في مزج كل العناصر في بوتقة واحدة ليظهر العمل الفني متكاملا أو شبه متكامل ".

رحاب الهندي

مجلة اليقظة :

" السندريلا كانت على المسرح واقعا قريبا للطفل عرض بأسلوب ذكي ،، واخراج جيد.. لكن على الذين يريدون النجاح ان يتدربوا اكثر.. فالساحة لا تقبل سوى المتفوقين..

المخرج دخيل الدخيل
يتحدث عن مسرحية " سندريلا "

بقلم: صالح الغريب

١٧/٩/١٩٨٦ جريدة السياسة

مسرحية " سندريللا والامير " تتناول قضية تتناسب وفكر الطفل أينما كان !!

○ بدأت أسرة المسرح الشعبي بروفات القراءة على أحدث مسرحية للأطفال يفتتح بها المسرح موسمه لعام ١٩٨٦ م – ١٩٨٧ م – المسرحية بعنوان " سندريللا والامير " من تأليف السيد حافظ الذي سبق وان قدم للطفل في الكويت العديد من أعمال الطفل مثل سندريللا – سندس – الشاطر حسن – محاكمة على بابا –

اولا جحا... وأعمال اخرى... المسرحية الجديدة من اعداد واخراج دخيل الدخيل... المعيد فى المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت والذي يتلقى دراسات عليا لتقديم الماجستير والدكتوراة في مصر.. هو من اعضاء مسرح الشعبي القدامى... له العديد من المشاركات فى مجال التمثيل وهذه التجربة الأولى له الإخراج لعمل مسرحي يقدم للجمهور اما في مجال الإخراج على المستوى الاكاديمي فقد قدم مسرحية " جمهورية فرحات " ليوسف ادريس، (الغرباء لا يشربون القهوة) لمحمود دياب.. وقد قدمت هذه الاعمال ضمن تخرج على الدبلوم العالي تكملة الماجستير في القاهرة... وقد استفدت منها كثيرا سواء في تعاملي مع النص أو مع المخرجين وكذلك الديكور والإضاءة والملابس.

○ عن عمله الجديد يقول الدخيل :

– أحداث مسرحية الاطفال الجديدة (سندريللا والامير) تبدأ عند البحث عن الحذاء... لكن الأحداث لا تستمر على ما هي عليه... حيث تنقلب وتتغير حسب مجريات النص المسرحي إلى ان تتضح الحقيقة في نهاية العرض.. اما عن قصة المسرحية فلا أريد أن أقول عنها التفاصيل حتى لا تفقد قيمتها في العرض خاصة وان القصة تختلف كليا عن (سندريللا) كما يعرفها الاخرين.. لانني بصراحة سألوني كثيرا عن هذا الموضوع ولذلك اؤكد على انه عمل

جديد ويكتب لأول مرة... عن سندريللا ما بعد البحث عن الحذاء.. ولا اريد ان اسبق الاحداث ولكني اتمنى ان يكون العرض ممتع من جميع النواحي..

○ <u>ممكن نتعرف على نجوم العمل ؟</u>

- كون أن يقف المسرح الشعبي إلى جانب هذه المسرحية دلالة أكيدة للرغبة في انجاح العمل !!

- هناك حشد كبير من النجوم والممثلين الشباب وعدد العناصر النسائية من هؤلاء.
- مريم الغضبان في دور هند
- أحمد الصالح في دور (مرجان الوزير)
- ابراهيم الحربي في دور (الامير نور الدين)
- رولا الفرا في دور سندريللا
- زهرة الخرجي في دور (وردة نازه)
- جاسم الصالح في دور (شيخ السوق)
- عبد الله السيفان في دور (حارس ١) سالم العطوان في دور (حارس ٢)
- كوثر الدخيل في دور (منال)
- سناء سعد في دور (حنان)
- عبير الجندي في دور (أم الخير)

○ <u>هذه التجربة الأولى لك كمخرج لعمل جماهيري ماذا تريد ان تقول بهذا الصدد؟</u>

- انا ابن المسرح الشعبي.. والعضو العامل الذي يجب ان يشارك في مسيرته.. عندما وجدت نفسي انني قادر ان اقدم لمسرحي شيء في مجال الإخراج قررت ذلك..

وكون ان يقف المسرح الشعبي إلى جانب هذا النص والمخرج... هذه دلالة اكيدة للرغبة في انجاح العمل المرتقب لهذه المسرحية..

انا بدوري تعمدت ان اخوض تجربة الاعداد المسرحي وبالفعل قمت بإعداد النص ليس كوني متخصص أو لأصبح في يوم من الأيام معد مسرحي... بل لاضع ما استطعت من مفردات حوارية تناسب عمر الطفل واستيعابه لها..

مع الاستعانة بعناصر المسرح الشعبي المعروفين امثال أحمد الصالح – مريم الغضبان – ابراهيم الحربي – جاسم الصالح – هؤلاء سبق وان خاضوا تجربة العمل في مسرح الطفل.

- **<u>الا تعتقد ان تقديم نص للطفل بحد ذاته مهمة صعبة ؟</u>**

– **ما هي مبالغة إذا قلت بأن اصرار دخيل الدخيل.. لاخراج نص لمسرح الطفل نابع في الدرجة الاولى بقناعات اساسية لمجلس ادارة المسرح الشعبي.. وهذه القناعات اتفقت ورأي المخرج لكي نقدم عرضا مميزا لمسرح الطفل وان شاء الله سوف نوفق.. رغم الكم الهائل من العروض المسرحية التي قدمت..**

كما احب ان اضيف ان ما يحمله نص مسرحية (سندريلا والامير) من فكر ومضامين تتناول قضية تتناسب وفكر الطفل اينما كان... وهذا ما يميز عرضنا الجديد...

- **<u>الحديث عن اعمال الطفل يجرنا لمعرفة رأيك فيما قدم من عروض مسرحية وما سوف تتجنبه في عملك ؟</u>**

– **من خلال مشاهداتي لكثير من عروض مسرح الطفل في الكويت ارى ان ادراك نقطة اساسية ولابد من التركيز عليها وهي الناحية التربوية واعني بها علاقة الممثل وزميله الممثل الاخر من ناحية الاداء أو على مستوى الحركة المسرحية... لان كل ما يشاهده الطفل ينطبع بذهنه تلقائيا من غير ان يضع تفاسير تتناسب ومستوى العرض المسرحي.**

عملنا الجديد للطفل وجبة خفيفة نحاول ان نتجنب كل السلبيات التي شاهدنا أو تم اثارتها عن مسرحيات الطفل التي قدمت من قبل..

- **هل هناك عناصر اخرى تحب ان تذكرها تشارك معك في عملك الجديد ؟**

- **كتب اغاني المسرحية الشاعر الغنائي فايق عبد الجليل ولحنها الفنان عبد الله الراشد – الديكور خالد شهاب – ادارة مسرحية جاسم اللهو – حسين الفيدي لأول مرة (ادارة مسرحية) مصممة الرقصات سلوى الخلفان واختياري لها جاء نتيجة رغبتي في ان يتم توظيف الفلكور والرقص الشعبي في هذا العمل.**

صالح الغريب

سندريلا فى قالب عربى معاصر

بقلم : خليل الوادي

السبت ٢٩/١٠/١٩٨٣

مسرحية السندريلا التي أعدها للمسرح سيد حافظ هي سادس تجربة لمسرح الطفل تقدمه مؤسسة البدر، الا ان هذه المسرحية تتميز بعدة مؤشرات ايجابية، ربما اهمها انها تحاكي الطفل من خلال حكاية شعبية معروفة، مسقطة بذات الوقت ما تعانيه امته من انتكاسات وهزائم متكررة، فزوجة الأب وبناتها هي تلك الدول الصناعية الكبرى التي تمتص خيرات الشعوب العربية والتي بالتالي ترفض التعامل معها من خلال استقلاليتها وحريتها في تقرير مصيرها، اما سندريللا فهي العالم الثالث بما فيه من تناقضات وكبت للحريات وغيرها من الهموم، بينما أوضح المعد " بطريقة ما " ان ما تقوم به السندريللا من خدمات لزوجة الأب وبناتها هو في قرارة نفسها مرفوض وبالتالي فانه يزيد من قدرات المستغلين والجشعين.

السندريللا تعود في قالب عربي معاصر واسقاطات ذكية تم توظيفها لصالح الهم العربي.

الحكاية بسيطة ومعروفة، فالسندريللا فتاة يتيمة الابوين، تعيش مع زوجة اب وشقيقاتها في اضطهاد كبير حتى تقع عيناها ذات مرة على عجوز تطلب المساعدة وتلبي الفتاة نداء الواجب حتى إذا قرع في المدينة نداء الامير باقامة حفل كبير يحضره الشعب وحين تجد نفسها مبعدة عن حضوره تستنجد بالعجوز فتساعدها اعترافا بالجميل مشترطة عودتها للبيت قبل انتصاف الليل، الا انها في حالة عودتها وارتباكها تترك فردة حذائها وكان الأمير قد اعجب بها، وتبدأ عملية البحث عنها، وفي النهاية يعثر عليها الامير وتقام وليمة الافراح، هذه باختصار قصة السندريللا التي اعدها سيد حافظ لمسرح الطفل، ونلاحظ هنا ان العجوز التي رمز لها المعد بأنها " ام الخير " انما هي في حقيقة اسقاطها تمثل ادارة العمل والتصنيع، فالفتاة سندريللا قامت بعمل وكان لابد وان تجني ثماره ونحن

بالمقابل لا يمكننا ان نرفض هذا التوظيف لانه يأتي ليخدم الرمز، والطفل في هذه الحالة يدرك بذكائه الفطري ان مساعدة السندريلا للعجوز لم تمر هباء !

ولذلك رفضت السندريلا (حين اوحي اليها بأن تطلبها ثانية) اية مساعدة اخرى، وفضلت ان تكمل البناء ؟ وقد وفق المعد سيد حافظ بابراز هذا الاسقاط كما وفق المخرج منصور المنصور بتجسيده، حين جعل " الحيوانات الثلاثة " رمز للايماءات الداخلية، فكون النداء يأتي من الداخل هو في ذاته نجاح حققه المنصور المدرك لحساسية النص الذي يتعامل معه.

ولنا وقفه مع المعد سيد حافظ في ابراز عمليات الاضطهاد التي تعرضت لها السندريلا.

وذلك حين نزلت للسوق لشراء احتياجات اسرتها، وللوهلة الأولى قد نعيب على حافظ افرازاته من خلال المبالغة في الظلم حين يرفض اصحاب البقالات في عدم التعامل معها وهي اصلا تحمل قيمة هذه الأغراض، الا اننا إذا امعنا النظر اكثر في النص ثم ادركنا ان هذا النص في الأصل موجه للطفل لعلمنا ان هذه المبالغة مطلوبة، كيف ؟!

اولا الاضطهاد ليس فقط في تشغيل العامل بدون اجر وهضم لحقوقه، لكن ايضا في منع اية صادرات تصل اليه، ولو اننا اسقطنا هذا النص على واقعنا العربي لعلمنا اننا نريد ان ندخل في عقل اطفالنا ان السندريلا هي وطننا العربي الكبير، ونقول.. اننا نريد العمل والتصنيع وبرغم صعوبة ذلك، وبرغم الاذلال الذي نحسه من قبل الدول المصنعة، الا ان الهزيمة الاكبر هي في عدم مد الدول الصناعية بالاساسيات لهذه الصناعة، هذه نقطة، اما النقطة الثانية فهي في اختلاف الأمزجة واللعبة الدولية التي نحس بها، فمثلا الرجل الطيب الذي حضر وسط السوق وبدأ يحاضر عن اخلاقيات والد سندريلا " الميت ". هو في حقيقته يمثل الرأي العالمي الهازئ بنا والذي بالتالي قد يقنع العالم الصناعي بالتعامل معنا

ولكن بحذر وسخرية، ولذلك كان لابد للسندريللا ألا تشعر بتلك السعادة التي هبطت فجاة بموافقة اصحاب المحلات في بيعها الاغراض، وقد وفق المخرج منصور المنصور تماما حين منع السندريللا التي تقوم بدورها هدى حسين من الابتسام، بل اضاف لمسة فنية رائعة حين رسم على وجهها ذلك الذهول والحيرة برغم انها استلمت اغراضها بالكامل.

ثانيا ان دخول السندريللا السوق كان فجائيا، وهو بالضبط ما تقوم به الدول العربية، فهي لا تشتري السلاح الا إذا تعرضت للغزو أو التهديد، ولا تطلب الصناعات الا إذا حست بان خزائنها بدأت تنفد، ولذلك كان الرفض ايجابيا، وايضا نذكر من شاهد هذه المسرحية، ان زوجة الاب برغم حنانها على بناتها الا انها في قرارة نفسها تحتقرهما، والسبب واضح، إنه لا تكافؤ بين تفكيرها بالسلطة وبين تفكير بناتها، واعترافها ايضا بأن السندريللا هي الأقوى لكنها لا تملك القوة، والأم في هذه الحالة تمثل الدول الكبرى اما البنات فهي تلك الدول الحليفة لها والتي هي في المقابل اصوات تكسبها متى ما عرضت مشورة ما ؟

وربما من يقرأ هذا النقد سيستغرب كيفية معالجة هذا النص لقضية هامة وبالتالي تعرض للأطفال، ومعنى هذا فإنها اكبر من مستويات فهمهم، وأقول ان النص مكتوب بطريقة مبسطة وسهلة ومفهومة للغاية، ولا توجد تلك التعقيدات وامور هذه الرموز متروكة للطفل نفسه أو لامه أو ابيه اللذان معه لتفسير مثل هذه الاسقاطات، وثانيا ان المخرج منصور المنصور الذي بلا شك اكتسب مهارة فائقة بتعامله مع الطفل عرف جيدا كيف يطوع هذا النص ويجسده بشكل مقبول وسهل للطفل، بحيث وظف كل ما يحبه الطفل من الوان جميلة وحيوانات اليفة وتصنع بالغ في الحوار، فالممثلين يضغطون على الكلمات ومخارجها، كما تم توظيف الحركات سواء بالرقص أو بحركة الايدي والأرجل تماما كما يحبه الأطفال، حتى العجوز.. اختارها المنصور من بيئة الطفل الكويتي، والبسها العباءة الا ان ذكاء

منصور المنصور كان مفرطا حين منع عملية التسول، حتى لا يرفض الطفل طيبة هذه العجوز، لذلك شاهدنا العجوز تطالب المساعدة دون ان تمد يدها، نعم، فالمنصور استطاع توصيل حاجتها ذكاء من المعد حين فضل الطعام عن اخذها للنقود، فالأمران سيان، ذلك بالنسبة للعقاب الذي ينتظر السندريللا، لكنها تلقت الدرس الأول من العجوز حين امرتها بالصدق وان تخبر اسرتها بحقيقة اختفاء طعامها، ضاربة لها مثلا بحكاية الراعي الكذاب الذي هزأ بطيبة اهل قريته حين استنجدهم كاذبا عليهم ان الذئب هاجم اغنامه، لكنه حين تعرض بهذا الموقف لم ينجده احد، الا ان الأجمل هو في ذهنية المنصور الجيدة، فأولا استغل حب الأطفال للرسوم المتحركة وجعل من حكاية الراعي الكذاب فيلما كارتونيا يعرض على شاشة كبيرة اشبه بالتلفزيون ولم يغير من المشهد شيئا بحيث شد الطفل للخشبة ككل وثانيا ان المعد اتى بحكاية الراعي الكذاب بنفس حدوتة الأطفال، وهذا يعني ان المعد مدرك تماما لذهنية الطفل وتعامل معها على هذا الاساس، الا اننا في الوقت ذاته ينبغي عدم الالتفاف لعملية الكشاف الذي تم تسليطه على العجوز والسندريللا ثم انتقالهما للجانب الأخر من المسرح وما تبع ذلك من اضاعة المشهد التلفزيوني بسبب هذه الإضاءة المركزة، فعمل عظيم مثل هذا ينبغي عدم المساس بعظمته كما قرأته من احد الزملاء، والسبب ان المنصور الغي مثل هذه الانتكاسات الخفيفة من اجل عمل اعظم، وهو اشبه بحكاية اتاتورك حين تعرضت تركيا لهجوم مباغت فأمر قواته بالانسحاب وحين اعترض قواده بأن هذا الانسحاب سوف يعرض بعض القرى لمذبحة جماعية اجاب بحزم، اننا بصدد خطة عسكرية لانقاذ ملايين الترك لذا لابد من عدم الالتفات لعدد من الضحايا في سبيل انقاذ البلاد، وهذا بالضبط ما فعله المنصور، واخطاء في الإضاءة أو في توزيع سماعات الصوت لا ينقص من العمل شيئا ؟

لان تركيز المنصور كان اهم لذا وجب الاهتمام بابداعات التجسيد التي قام بها، ايضا قضية توظيف الفلكلور الشعبي في حفل زفاف الأمير، وما نتج بعد ذلك من تذمر بعض النقاد من ان الهبان لا يتناسب مع تاريخية الحكاية، واستغراب هنا في كيفية هذا الاستخلاص الذي وصل إليه زميلنا خالد الريس، الذي غاب على المخرج المنصور مثل هذا التوظيف واقول، ان الحكاية كلها مرسومة على اساس انها حكاية رمزية قصد منها اسقاطات معاصرة، فكيف يتعامل معها المنصور، إذا لم يشبعها بالتوظيف الذي يخدم هذا الغرض، فلو انه ترك النص بتاريخية لكان ذلك فشلا منه، لكنه ادخل الهبان ليقول للطفل ان هذه الحكاية تمر الان على امنك، وان السندريللا هى بلدك العربي الذي تتنازعه دول كبرى من اجل اذلاله وسقوطه، هذه من ناحية، اما الأخرى فاقول ان المنصور عمل هذا الإبداع بمجهودات فردية، فهو لم يتعامل مع التاريخ الفلكلوري لان هذا ليس هدف النص ولا يريده، وقول البعض ان المنصور لم يأخذ باساسيات الإخراج من حيث توزيع الشخوص على خشبة المسرح بموقع العين اليمنى، والرد على ذلك ان حتى في القوانين الجزائية، والشرائع السماوية هناك اجتهادات واصول ومنها الاعراف المتبعة وحين يحكم القاضي بقضية ما مراعيا لظروف المتهم هذا لا يعني ان القاضي اهمل شرعية القانون، فالمنصور ليس ملزما بالأخذ في اساسيات علم الإخراج إذا كانت هذه الاساسيات لا تخدم النص، ومثال على ذلك ان المخرج الراحل صقر الرشود رمز بالجيل الصاعد الذي يتعرض للقهر والاحباط بنباتات صغيرة تم حصدها بمنجل الفلاح في مسرحية عريس لبنت السلطان، وهو لم يأخذ في عملية التوزيع ولكنه نشر هذه النباتات بصورة عشوائية على خشبة المسرح، تبقى ملاحظة جديرة بالاهتمام وهي هل من حق المعد سيد حافظ بأن ينسب تأليف الحكاية له، والحقيقة ان الكتابة في هذا الموضوع شائك ولا يمكننا الاجابة عليه بهذه السهولة فهناك العديد من الاسقاطات في هذه الحكاية، وربما

يشفع للسيد حافظ هذا النسب هو في اختياره لهذا النص وتطويعه للطفل، هذه الشفاعة تخفف من حدة الهجوم عليه ونحن حين نرفض هذا النسب ينبغي تقديم الاسباب وما قاله اسماعيل فهد اسماعيل من ان الذي ينسب العمل إليه ينبغي ان يكون فيه ابداعا فأسأله : اي ابداع اكثر مما شاهدته ؟!!

ام ان النقد هو الاساس في المحاورة، فكاتب مثل اسماعيل كان ينبغى منه التريث قبل ابداء الرأي لان ما قاله مبتورا، وعليه ان يعرض وجهة نظره من ابواب كثيرة، والمسألة ليست تحديات !!

ومن الافضل ان يهضم العمل اولا قبل قتله لابداعات عظيمة برز فيها المنصور بشكل ملفت للنظر والعمل جميعه فيه الكثير من التجديدات والمداخلات الذكية، لذلك لا استطيع ان ابدي رايا في هذا الموضوع قبل الحديث مع معد المسرحية سيد حافظ وذلك من اجل الوقوف على بعض الاستفسارات التي تحدد الرأي القاطع بانتساب الحكاية المجددة له، ونحن في الأساس لا نتعامل مع من يحفظ مسميات ومصطلحات المفردات المسرحية والاتيان باسماء كتاب اجانب لاظهار الذات، لاننا ندرك ان مثل هذه المسميات مثل الرجل الأمي الذي يرتدي افخر الثياب ويقود افخم السيارات لكنه في داخل فارغ تماما، ثم لنقل مثلا ان المعد كان مخطئا في نسب العمل له فهل سقطت كل هذه الجهود المضنية التي قدمتها الفرقة، ان مثال ذلك كرجل اشترى سيارة سليمة تماما الا ان اضواءها غير سليمة فيحتج على هذا الخراب الفظيع، ويرفض حتى التفاهم مع الشركة مع ان المسألة كلها ربما غلطة مهندس الكهرباء الذي له وجهته العملية.

اعادة للرأي

ذكرت سالفا ان اصحاب البقالات رفضوا التعامل مع السندريللا وعللت ذلك ان الاسقاط يعني رفض الدول المصنعة الكبرى بمد يد المساعدة لدول العالم الثالث.

واذكر من شاهد المسرحية ان المخرج عمد إلى اختلاف ملابس اصحاب البقالات بما يتناسب مع فلكلورية هذه الشعوب، هذه من ناحية اما الاهم فأود ان اشير إلى ان المسرحية في معالجتها لحكاية السندريللا يجوز فيها التصورات، لذا اعيد تحليلها بشكل اخر وهي ان هذه المسرحية قصد بها اعلام الطفل ان الظلم مرفوض، وان الحق لابد وان يظهر مهما احاط به الباطل زمنا طويلا، وان على صاحب الحق ان يعمل جاهدا لاعلاء صوته واخذ حقوقه بالقوة، وهذا ما فعلته السندريللا حين رفضت اوامر زوجة ابيها حين منعتها من حضور حفل الأمير وصرخت انها تريد الذهاب معهن، ونلاحظ ان السندريللا رفعت صوتها محتجة وهي ضعيفة، برغم هزيمتها الا انها لم تستسلم، واحتالت على حضور الحفل، وكان لهذا الحضور برغم بساطته اثر كبير في وصولها في النهاية للتحرر، " فالكتاب بدايته كلمة " اما عن الممثلين فقد برعت هدى حسين تماما في هذا الدور، كما برعت سحر حسين وانتصار الشراح في دور شقيقاتها، بالاضافة لأداء اسمهان توفيق بدوريها العجوز " ام الخير" وزوجة الأب، فالدورين مختلفين تماما، ايضا اجاد حسين المنصور بدور الامير، وبالمناسبة " حسنا " فعل المخرج المنصور حين لم يجعل حسين يراقص السندريللا كونه اميرا تلتف حوله حاشيته وشعبه اضافة إلى ان هذا الامير اكتسب الجنسية العربية ونحن نعرف بلا شك مكانة الأمير لدى القبائل العربية، حيث لا يليق به الرقص مع امرأة، مع ان أحمد محمد العامر لا يستهويه التمثيل كثيرا، الا ان دوره الأخير في هذه المسرحية كان متميزا بصوته الجمهوري، وهو يدعو الناس لحفل زفاف الأمير، ايضا لا ننسى دور الوزير الذي قام به حسين البدر، ومع ان دوره كان قصيرا الا انه فاعلا ومؤثرا، وحسين البدر من ممثلينا الشباب الذي لم يأخذ فرصته بعد، برغم التصاقه بالمسرح، وقبوله للأدوار الصعبة ونجاحه بها، اما بقية الممثلين فجميعهم اتقنوا ادوارهم وقدموا عملا رائعا.

جماليات الحوار في مسرح الطفل
عند السيد حافظ
بين القيمة المعرفية والمتعة الجمالية
مسرحية "سندس" أنموذجا

إعداد الدكتور: مفتاح خلوف
جامعة محمد بوضياف - المسيلة - الجزائر

أولا : بطاقة فنية للمسرحية :

تشكلت المسرحية من فصلين ، الفصل أول تشكل من ستة مشاهد، الفصل الثاني تشكل من أربعة مشاهد، وتتخلل المشاهد والفصول وقفات استعراضية وغنائية.

في المسرحية شخصيات عدة، الطفلة سندس وهي الشخصية البطلة وشخصيات أخرى مثل : ليزا أم ليزا، الشاويش، الأطفال، الشرطي، أبو سندس، أبو صالح، أبو خليل، أبو عدنان، السلطان، عباس الوزير، قاضي القضاة، رئيس الأطباء، العصابة، رجل، الحارس، وهناك شخصيات نباتية، حيوانية: النهر، الشجرة، الصيف، مجموعة حيوانات .

المسرحية للفئة العمرية من عمر ٦- ١٢سنة، وهي ملائمة لهذه الفئة، وهي مسرحية منهجية مدرسية. توفر نصها على جملة من القيم الإنسانية، كالتعارف، والتعاون، والمحبة، ومساعدة الآخر، وحب الوطن، والعمل الجاد، والإيمان بالقضية الفلسطينية، وتنمية الذوق الجمالي .

ثانيا : ملخص المسرحية :

تعالج المسرحية موضوعا يتعلق بالأرض، تسير أحداثه وفق خطين دراميين، يتحدان عند الانقلاب الدرامي الأخير، ورغم ذلك فكل ما في هذا النص المسرحي المدرسي، بدا مترابطا بما يخص الموضوع. حيث تبدأ أحداث المسرحية وفق الخط الدرامي الأول في منطقة ريفية تعيش فيها سندس يتيمة الأم مع مجموعة من الجيران والفتية، بعيدا عن أبيها المسافر لأسباب مجهولة، تشتغل في الحقل كعادة أهل منطقتها، تسكن بيتا متواضعا وجميلا ورثته عن والديها اللذين ورثاه عن الأجداد، ولكنها تتفاجأ بزيارة غريبة من امرأتين غريبتين: ليزا وأم ليزا اللتين تظاهرتا بالضيافة ليوم أو يومين ثم ترحلان، فأحسنت وفادتهما لكنهما رفضتا الرحيل بحجة أن ليس لهما منزل يأويهما، وأنهما قمتا ببعض أشغال الترميم والطلاء، فيطلبان منها تعويضا ماديا فلا تستطيع فتتعللان بذلك بغية البقاء.

فتضطر البنت سندس إلى تقديم شكوى للشاويش قصد إخراجهما، ولكنه وللأسف يقف إلى جانبهما، فتضطر إلى لم الشمل والدعوة إلى الوحدة، فلا تفلح في ذلك

لأن كل الذين ظنت أنهم سينصرونها مهتمون بقضاياهم الخاصة فقط. فتكرر المحاولة مرات ومرات.
أما الخط الدرامي الثاني فتجري حوادثه في قصر السلطان محمود، الذي يكلف وزيره بإحضار الأطباء لعلاج الأميرة عين الحياة. وفي خضم ذلك قاضي القضاة على السلطان ليخبره أن غرباء استولوا على غابة الصنوبر فيتشتت السلطان بين إحضار الزعفران لشفاء الأميرة أو تجهيز جيشه لطرد الغرباء الذين يدعون أنهم يملكون مستندات على ملكيتهم للأرض . فيرصد مكافأة لمن يحضر الزعفران: بيت و أرض و حصان ومبلغ مالي هام.
وهنا يتحد الخطان الدراميان حين يطلب من سندس أن تحضر الزعفران الجبلي، الذي يوجد خلف النهر. لكنها تصطدم بعائق أن عبور النهر صيفا من المحال، فيجب عليها أن تلم الشمل لتشكل قوة خارقة، تعبر بها النهر لإحضار العلاج . وهنا ينتهي الفصل الأول.
في الفصل الثاني تتعاطف الطبيعة مع سندس : النهر والصيف والشجرة . ويخبروها أن الحل يكمن في اتحاد بني جلدتها وتجمعهم والنفخ في أيدي بعضهم حتى يتجمد النهر. وهنا تتوسل سندس إلى : أبو صالح، أبو خليل، أبو عدنان للاتحاد من أجل تجمد النهر للعبور من أجل جلب العلاج.
وفي خضم سعيها لا تتخلى عن مطالبتها ليزا وأم ايزا بالخروج من البيت، وفي هذه اللحظة تلجأ أم ليزا إلى إحداث الفتنة بين أبي صالح وأبي خليل وأبي عدنان حول المحصول الزراعي وأسعار بيعه حتى لا تتم الوحدة .
عندها يتفاجأ الجميع بظهور "أبو سندس" بعد طول غياب فلا يعرفه السلطان ويظنه غريبا جاء بالعلاج ولكنه يعرفه بنفسه ويخبره أنه جاء ليطالب ببيته في غابة الصنوبر الذي أخذته ليزا وأم ليزا فيكتفي السلطان باقتراح منح السلاح لأبي سندس ومقاتلته الأعداء وحده وعدم الاتحاد معه خوفا على كرسي الملك.
وهنا يخرج أبو سندس إلى الشعب والرعية، بمعية سندس وأبي خليل وأبي عدنان وأبي صالح، فيشكلون وحدة يواجهون بها ليزا وأم ليزا وحاميهما الشاويش، فيخرجوهم من البيت. ثم يعبرون النهر ويحضرون الزعفران الجبلي

فتشفى الأميرة عين الحياة ، وتعود الحياة إلى سالف عهدها الجميل.

ثالثا : انطباعات عامة عن الدرامية الحوارية للمسرحية

تعرض كل مجريات المسرحية وأحداثها، بلغة حوارية تراتبية، إذ تعرف كل شخصية ما ستقوله، وهي بالتالي تحفظ رؤيتها عن ظهر قلب، وتقوم بدورها المرسوم لها، كرؤية ثابتة لمسرحية مدرسية، التي نجد فيها التراتب بالحوار وأدوار الشخصيات، ويرسم المشهد المسرحي، بناء على حوار الشخصيات والأحداث تماما .

فالرحلة التي انطلقت من ريف سندس إلى فضاء القصر والنهر، رحلة بحثية عن الوطن الذي يسكننا وليس الوطن الذي نسكنه فقط ، إذ أصبح الواقع يعجّ بالفساد، ليتحول في نهاية المسرحية إلى الوطن الذي نبحث عنه، وتنتهي المسرحية على حالة من الفرح والرقص والغناء فينشد الجميع ويرقصون.

ويتجلى ذلك في الحديث عن سرقة الأرض والبيت الأرض كرؤية واقعية، تقول سندس:

سندس : هذه المرأة سرقت منى بيتى وأرضى هى وابنتها وعصابتها.(١٧)

من خلال الحوار تتحول المسرحية إلى درس تاريخي قومي من المنهج الدراسي، ويبنى على معلومات موثقة أصلا، وهناك إشارة تاريخية إلى عملية السطو التي تمت من قبل بني صهيون على الأراضي المقدسة بمباركة انجلترا .

وهناك جزئية مهمة في المسرحية شكلت تيمة التكوين لها ألا وهي التغنى بالوطن، إذ لا يمكن أن يعيش الإنسان خارج وطنه الذي استقى منه كل شيء، وأول شيء هو الحب والمحبة بين الجميع، وإن طاقة الإنسان وجدت ملائمة، لتكون في وطنه الإنساني الأصلي على أرضه، لذا فمن واجب الإنسان أن يحافظ عليه، ويحميه، وينميه، ويجعله أفضل. إن هدف المسرحية هدف سام، لتكون حياة الإنسان على الأرض أجمل وأفضل، والمسرحية تدعو للمحبة والألفة.

وإضافة إلى الموضوع التاريخي الرئيس في النص، فهناك مضامين أخرى، تتشكل

---

(١٧) السيد حافظ مسرحية سندس ص٣٢.

رؤية اجتماعية جيدة، كالتعارف و المحبةُ التي يجب أن تتشكل بين الناس وأهمية الأصدقاء والبعد عن الخلاف والأنانية والتفرقة. وأن المجتمع يبنى بالحب والنقاء .والمساعدة والتكافل والسلام. كما في المسرحية جملة من الرؤى الإنسانية، والتي تمثل الرقي والسمو الإنساني.

<u>رابعا : فنيات الحوار وجمالياته :</u>

يتميز الحوار المسرحي في مسرحية سندس بجملة من الميزات والخصائص تزيد من دراميته نوردها فيما يلي:

<u>١ - الإفصاح والإبانة:</u>

يهدف الحوار المسرحي إلى خلق وسيط للتواصل بين الممثل / الكاتب وبين المتلقي / القارئ، ولذلك وجب أن يكون هذا الحوار مدونا بدقة معبرا، يكشف عن الفكرة التي يريد أن يطرحها الكاتب، فلا يضيع جهده بين ثنايا الكلام، ومن سمات هذا الحوار:"ما حَسُنَ تركيبه، سَهُلَ قوله، وانفتح معناه عبّر تعبيرا ملائما، لذلك وجب التضحية بزخرف الكلام، وأناقته في سبيل المعنى"(١٨)

وتتطلب هذه السمة اجتناب الإطناب قدر المستطاع، وعدم ترك شخصيات العمل المسرحي تتحدث كثيرا، حديثا لا طائل من ورائه، لا يثري العمل المسرحي ولا يبين عن الشخصيات ولا ينمي الأحداث.

ولتوضيح ذلك نأخذ جزءا من الحوار الذي جرى بين "سندس" وليزا وأم ليزا.

سندس : أهلا وسهلا.

أم ليزا : أمك نامت

سندس : (وهى تضع براد الشاي على الموقد) لا.. أمى ماتت

ليزا : يا عينى

سندس : ولا عين ولا ليل.. ولا حزن.. أنا هنا مع جيرانى.. هما قرايبى.. هما اخواتى.. أعمامى.. وبأيدينا بنزرع القمح والورد والشجر.

---

(١٨) طه عبد الفتاح مقلد. الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١٠.

أم ليزا : عايشة لوحدك فى البيت دا.

سندس : لا مع أبوى.. بس هو مسافر.

أم ليزا : (تضحك بخبث إلى ليزا) جميل

سندس : نعم

ليزا : قصدها.. ما حدش من الجيران بيسكن معاكي

سندس : الجيران كل واحد وله بيت.

أم ليزا : صح

سندس : له أرضه .. بيزرعها ويسقيها.

أم ليزا : وأنت

سندس : ليا أرضى.. بأزرعها وأراعيها.. وليا بيتي اللي ورثته عن أبويا وأمي اللي ورثوه عن جدي.(١٩)

رغم بساطة لغة الحوار – وهي قصد من المؤلف – الملائم لبساطة الشخصيات، إلا أنها كشفت عن بيئة فلاحية لا زال أهلها يعتمدون على الزراعة. كما يكشف لنا بساطة بيت القروي، ومختلف الأشغال اليومية التي تقوم بها المرأة سويا ما الرجل، من جلب للماء وحرث وحصاد وحراسة، فهذه البنت اقتسمت مع جيرانها كل مشاغل الحياة الريفية.

وهنا تبرز فطنة الكاتب المسرحي ونباهته في أن ينطق شخصياته ما يريد دون أن تتجلى ذاته في الخطاب المسرحي، أو كشف ميولاته الشخصية، فيبين الفكرة دون أن يكشف ذاتيته، يقول: "حسين رامز:

"الدراما شكل من أشكال الفن، قائم على تصوير الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث، هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار بين الشخصيات دون تدخل الفنان بالشرح أو برواية ما يحدث"(٢٠)

يكشف الناقد في هذا القول عن قيمة الحوار في الكشف عن أحداث الحادثة أو الفكرة التي يعالجها الكاتب، وأهميته في إحداث المتعة لدى المتلقي، لأن المباشرة

---

(١٩) السيد حافظ مسرحية سندس ص ٥.

(٢٠) حسن رامز محمد رضا. الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢، ص ٢٧.

وسرد الأحداث ينقص من قيمة العمل المسرحي والفرجة المسرحية، إذ تتحول المسرحية بذلك قصة تروى.

٢ – مناسبة اللغة لموضوع المسرحية:

إن عنصر التشابك والتآلف من عناصر العمل المسرحي الناجح، وما إن ينفصل عن عنصر حتى يرتبط بعنصر آخر فلئن رأينا في العنصر السابق قيمة الإفصاح والإبانة في لغة الحوار وكيفية ولوجها في أعماق الحوار المسرحي، فإننا سنكشف هنا عن قيمة مناسبة اللغة لموضوع المسرحية، فطبيعة موضوع المسرحية تقتضي من المؤلف أن يغير لغة حواره، وأن يكيفها وفقه.

إذا، تختلف لغة المسرحية ذات الاتجاه الواقعي عن لغة المسرحية ذات الاتجاه التاريخي وعن ذات الاتجاه الرمزي، بل يمكننا أن نجزم القول بأن مجموعة من المسرحيات حتى وإن كانت من اتجاه واحد لنفرض أنه تاريخي، فإن اختلاف الحقبة التاريخية يفرض على منتج الخطاب المسرحي تغيير لغته، أو بالأحرى مستوى لغته، وطبيعة المعجم اللغوي المستعمل، فالقاموس اللغوي للعصر الجاهلي غير المتداول في العصر الإسلامي وغير المتداول في العصر العباسي وغير المتداول عندنا حاليا. وفي هذا يقول توفيق الحكيم "فالموقف هو الذي يملي طبيعة الحوار، فيتلون الحوار بلون الموقف المسرحي"[(٢١)]

ومن مقتضيات تلاؤمه مع الموقف المسرحي أن يتلاءم مع الشخصية وفكرها، وموقفها (خاصة الشخصية البطلة) على اعتبار أنها حاملة الفكرة الرئيسة للموضوع.

ويمكن أن توضيح تلاؤم اللغة مع طبيعة موضوع المسرحية، من خلال هذا المقطع :

السلطان : وبعد يا وزير..

عباس : يا مولاي.. العجب العجيب أننا طلبنا منهم أن يغادروا فلم يغادروا

(٢١) توفيق الحكيم. فن الأدب . ص١٤١.

السلطان : يجب أن يغادر هؤلاء الأغراب عن أرضنا.

عباس : لقد وضعوا أيديهم على غابة الصنوبر.

السلطان : أعلم هذا يا وزير ولابد أن هناك حلا.

عباس : الحرب يا مولاى.

السلطان : لا نستطيع أن نحاربهم.

عباس : والعمل

السلطان : نحدثهم.

عباس : وعدونا.

السلطان : لابد أن نفعل أي شيء

حارس ١ : مولاي السلطان

السلطان : ماذا حدث ؟

حارس ١ : الأميرة عين الحياة

عباس : تكلم يا رجل.

حارس ١ : سقطت على الأرض مريضة

ففي المقطع وغيره من المقاطع فيما بعد تجسد شخصية عباس فكرة المؤلف السيد حافظ – بامتياز – لأولئك الذين اصطفوا على هوامش الحياة ينظرون إلى ما يحدث بانهيار وفي هذا تقول إليزابيت وود بريج ELISABETH woodbridj: "الدراما ما هي إلا تقديم أو عرض لحدث أو فعل أو مجموعة أحداث بينها صلة، والتعبير عنها مباشرة بالكلمة والإشارة والحركة، إن موضوع الدراما دائما ما يتناول الفعل ورد الفعل، بالإرادة الإنسانية، وهي تتعامل مع وجهة نظر، وليس مع تتابع أحداث، أي أنها تتعامل مع العلاقة الأساسية كأسباب ونتائج"(٢٢)

ويذهب "برايس PRICE" مذهب إليزابيث عندما يربط الحياة والأحداث المحتملة فيها بالأحداث المجسدة في الدارما وأن هذين الأمرين يجب أن يربطا بلغة تتوافق

---

(٢٢) شكري عبد الوهاب. النص المسرحي، دار خلور للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠١، ص ١١، نقلا عن: Elisabeth Woodbridj. The drama, Its Technique, allyn and Bacon INC. Boston, 1926. P13.

معهما يجسدهما تجسيدا فعليا، يقول: "إن الدراما ما هي إلا محاكاة لفعل تام، يناسب الاهتمام العاطفي للإنسان، وتتطور بنجاح في تتابع واستمرار، وحوادث مختلفة الحدوث تتمثل، ويعبر الكلام والرموز عن صورة الحياة والأوضاع الفعلية"(٢٣)

ولا يمكن أن يصور الكلام الحياة والأوضاع الفعلية التي تعيشها الشخصية وبالتالي الموضوع الذي يريد أن يطرحه الكاتب، إلا عندما يحدث نوع من التناسق والانسجام بين الموضوع واللغة التي قدم بها، فهي روحه وقلبه النابض.

وكمثال على ذلك أيضا المقطع الحواري الذي جرى بين : أبو صالح أبو عدنان أبو خليل وتجادلهم حول عنزة من أكلت الزرع:

أبو صالح : يا أبو عدنان قلت لك ميت مرة ابعد معزتك عن ارضى
أبو عدنان : مش معزتي اللي مشيت في أرضك
أبو صالح : أمال مين اللي أرضه جنب أرضي
أبو خليل : تقصد مين يا أبو عدنان
أبو عدنان : حد كلمك يا أبو خليل.
أبو خليل : هي معزتك اللي مشيت في أرض أبو صالح.. لا أنت
: (يتشاجران)
طفل : بس .. الشاويش جاي من بعيد.
: (يتوقفون.. ينظرون إلى بعيد)(٢٤).

<u>٣- انسجامه مع الشخصية:</u>

إن من علامات الخطاب المسرحي الناجح أن تعي الشخصية بما تقول وما تفعل، إذ لا تنطق إلا بما يناسبها، فيحدث الانسجام بين الشخصية وما تمثله أو ما تؤديه، ومن علامات انسجام الحوار مع الشخصية وملاءمته لخصوصياتها، وطبيعة مواقفها أننا نراه قد يطول وقد يقصر، قد يكون هادئا وقد يكون عنيفا،

---

(٢٣) المرجع نفسه، ص ١١. نقلا عن:
W.T.Price, the technique of drama, Apleton Century Company, New york, 1935, p5.
(٢٤) السيد حافظ مسرحية سندس ص٨ و ٩.

وهذا طبعا تماشيا مع طبيعة الموقف الذي توضع فيه الشخصية، فتؤثر بموقفها في الحوار، كما تتأثر هي ذاتها به: "فقد يمضي الحوار على نحو عاد، حتى يبلغ الموقف حد التأزم، فيتوتر الحوار، ويزيد إيقاعه ويفتح – في المسرحية البشرية– أقرب إلى الشعر، وقد تتطور الشخصية خلال نمو الحدث المسرحي، فيتلون الحوار حسب ما طرأ عليها من تغيير، كما يتلون حسب اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي"(٢٥)

وقد تتحول لغة الحوار إلى أقصى تجسيد للمشهد وتشخيصه ويظهر ذلك في مسرحية سندس وذلك في حوار سندس مع ليزا وطردها من المنزل :

سندس : أنا متشكرة قوى يا جماعة.. كتر الله خيركم.. ممكن تمشوا دلوقت

أم ليزا : نمشي!!

سندس : آه تمشوا ..

ليزا : والطريق.. الظلمة.. والذئاب.. والثعالب والكلاب.

سندس : ما تخفوش الحيوانات .. خافوا من البني آدم اكتر.. حكمة قالها لي أبويا.. الحيوان ما يقربش من البني ادم وهو شبعان.. أما الإنسان يطمع دايماً في الإنسان.

ليزا : الله يرحمه (تبكى بحرارة).(٢٦)

يظهر من خلال هذا المقطع أن كلام سندس الذي ترويه عن أبيها جاء موافقا لدور الشخصية في العمل الدرامي، فأسند مهمة السوء للإنسان وليس للحيوان وهذا التساوق السيميائي مثل قمة الانسجام والتلاؤم بين الشخصية والحوار.

ولا يكتب النجاح لدور المسرحي إلا إذا حدث نوع من التكامل بين الشخصية وما تقوله وما تقوم به، والحيز أو الفضاء المسرحي الذي تتحرك فيه. وفي هذا يقول إدوارد جوردن كريج EDWARD GORDON GRAIG: "إن فن المسرح لا هو تمثيل فقط، ولا نص مسرحي فقط،إنه ليس مشاهد أو مناظر فقط، ولا رقص، إنه توليفة من كل هذه العناصر، الفعل الذي هو جوهر التمثيل، والكلمات والعبارات

---

(٢٥) عبد القادر القط. من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨، ص٣٤.
(٢٦) السيد حافظ مسرحية سندس ص ١١.

التي تشكل قوام مسرحية، والسطور والأسلوب، واللون الذي يصبغ المشاهد المسرحية، والإيقاع الذي هو جوهر فن الرقص"[٢٧]

يكشف "إدوارد" في قوله هذا قيمة التوافق بين عناصر الدراما، أو التكامل والانسجام بين الشخصية والحوار، فلا ينطق الكاتب شخصياته إلا بما يلائمها من حيث المستوى الثقافي والاجتماعي والديني، فكلام الإمام غير كلام الفلاح وكلام الطبيب غير كلام النجار، فلكل مستوى لغته وطبيعة قاموسه اللغوي، بل إن الشخصية الواحدة قد تغيير لغتها تبعا لموقف معين تفرضه عليها سيرة الحوادث في الخطاب المسرحي.

ويتجلى التلاؤم بين الشخصية وما تقوله في مسرحية سندس أكثر في المقطع الحواري التالي الذي يبين الفروقات في شعرية اللغة بين الحارس والسلطان وقاضي القضاة ورئيس الأطباء والوزير. فلئن كانت لغة السلطان أو الوزير بأقل درجة فوقية فإن لغة الحارس استعطافية ولغة قاضي القضاة ورئيس الأطباء إخبارية:

حارس	:	يا مولاي السلطان .. قاضى القضاة
الوزير	:	عايز إيه ؟
السلطان	:	خليه يدخل لابد أن فيه أمر هام.
الحارس	:	بأمر مولاي السلطان يدخل قاضى القضاة.
قاضى القضاة	:	السلام على مولانا السلطان
السلطان	:	انطق قول.. اتكلم فيه ايه.. ما عنديش وقت
قاضى القضاة	:	يا مولاي السلطان.. غابة الصنوبر.
السلطان	:	مالها انطق قول.
قاضى القضاة	:	بيقولوا إن ناس اغراب دخلوها.. واحتلوا بيت فيها.
الوزير	:	يا قاضى القضاة.. دا شغلك والا شغلنا.
قاضى القضاة	:	الجوابات بتيجى من الناس بتشتكي.
الحارس	:	مولاي السلطان .. رئيس الأطباء.
السلطان	:	يدخل في الحال.. دون استئذان.
الحارس	:	رئيس الأطباء يدخل في الحال

(٢٧) شكري عبد الوهاب. النص المسرحي، ص ١١.نقلا عن:
EDWARD GORDON GRAIG on the surt of the theatre, william heumen , ltd. London.1957.p 138.

رئيس الأطباء : اسعد الله صباح مولاي وظهره ومساءه
السلطان : انطق اتكلم قول.. الأميرة حتخف امتى
رئيس الأطباء : إن شاء الله بعد ما نجيب لها الزعفران الجبلي.
السلطان : ودا فين نلقاه
قاضى القضاة : في غابة الصنوبر.
الوزير : وبعدين؟
السلطان : بتقولي أنا وبعدين يا وزير!!
الوزير : مفيش غير التفاهم
قاضى القضاة : تفاهم لا.. لازم نطرد المعتدين.. الأغراب في الحال
الوزير : اسكت أنت يا قاضى القضاة.. هما معاهم مستندات أنهم أصحاب البيت والأرض.
قاضى القضاة : تزوير ورق كذب.. اخذو البيت والأرض وزرعوا المشاكل.. لازم نحاربهم علشان نعالج الأميرة

وهكذا في ومضة مسرحية استطاع الكاتب أن يجسد فكرة التطابق والانسجام بين الشخصية والحوار وما تقوله. فحديث "السلطان" يكشف مدى حرصه على شفاء الأميرة عين الحياة، وحديث قاضي القضاة مهمته التبليغ عن الخروقات .

٤- التكثيف والتركيز والإيجاز:

إن أجمل ما يميز شعرية الخطاب المسرحي عامة والحوار بخاصة أن الكلمة فيه، تملك قدرة لفظية مشحونة بالدلالة، أو ما يصطلح عليه بالتكثيف الدلالي(*) فالحوار في الخطاب المسرحي يستطيع أن يلخص دوره أو عمله المسرحي، في لفظة أو جملة مسرحية، إذا عرف الكاتب كيف ينتقيها ويشحنها بالعاطفة، ويكشف معانيها ويوجز دلالاتها، و في هذا يقول إبراهيم الكيلاني:

"إن الكلمة هي كل شيء، إنها رسول الفكر، ذات امتداد ووقع وإصابة وصدى، تخرج من فم الممثل، فتشيع في الحوار الدرامي معنى خاصا، تزيده حركات

(*) التكثيف الدلالي: مصطلح سيميائي يقصد به أنه اللفظة في الحوار السيميائي بوصفها علامة سيميائية لا يمكن أن تدرس منعزلة بل في خضم العلامات المتداخلة من سمعيةـ بصرية، صوتية ولونية، فإذا قال الممثل "الجزئر" بصوت مرتفع وتبعتها موسيقى ثورية ولونت الخشبة بلون أحمر وكان نطقه لها جهوريا، وأتبع نطقها برفع الذراع إلى الأعلى ورفع الرأس، كل هذا يعتبر تكثيفا دلاليا.

الممثل دلالة ورمزا، بل قد يمتد معناها إلى أبعد من مدلولها الأصلي، ومما قصده المؤلف ذاته. ذلك أن اللغة الجسدية لغة مباشرة تعتمد على التكثيف والتركيز، واستنفاذ الطاقة التعبيرية للكلمة إلى أبعد الحدود، فتقذفها إلى أذن السامع من أقرب سبيل، مشحونة بالكمون الدرامي الذي يجعل منها كلمة مقولة وفاعلة ومنفعلة"(٢٨)

نستشف من هذا القول أن اللفظة في الحوار المسرحي لا توضع اعتباطا بل تدرس، فموقعها في سيرورة الحديث مدروس بدقة وطريقة نطقها ووضعية إلقائها مدروسة سلفا تبعا للشخصية ولموقفها والموضوع العام المعالج، وإن كانت مثل هذه التوقعات اللفظية في الخطاب المسرحي تقع على عاتق المخرج والممثل أكثر مما تقع على عاتق المؤلف على اعتبار أن الخطاب المسرحي قلما يثبت على الصيغة التي ألفه بها المؤلف إذ يخضع – خاصة الحوار – إلى كثير من التعديلات تبعا لطرق الإخراج وطبيعة التمثيل والقاعة، وطبيعة الجمهور نفسه، والزمن المتاح للعرض. وفي هذا يقول بيكر G.P. Baker: "الدراما الجيدة تغطي بدقة العواطف والأحاسيس كشيء أساسي، مستخدمة الفعل، الشخصية، الحوار، ومساحة زمنية معينة ومحددة، ولا تزيد عن الساعتين والنصف، والثلاث ساعات، وهي عادة بطريق غير مباشر، عبر الممثل كقناة توصيل جيدة للمشاهدين، وليس عن طريق المؤلف"(٢٩).

إذن فالخطاب المسرحي يكشف الحياة ويلخصها ويركزها ويختصرها، في مجموعة أحداث أو أفعال تمثل على خشبة المسرح.

ويمكن الاستشهاد بهذا الصدد بمقطع حواري مكثف مركز موجز لسندس تكشف من خلاله جوهر الصراع في المسرحية ككل :

(٢٨) إبراهيم الكيلاني. الأوراق النقدية. ص ١٩٦.

(٢٩) شكري عبد الوهاب. النص المسرحي، ص ١٢ نقلا عن:
George Pierce bahur, Framatic Technique, Houghton Miffline Boston, 1919, p46.

سندس : ما تخافوش الحيوانات .. خافوا من البني آدم اكتر.. حكمة قالها لي ابويا.. الحيوان ما يقربش من البني آدم وهو شبعان.. أما الإنسان يطمع دايماً في الإنسان.(٣٠)

إن هذه المسرحية تجسد بحق ظاهرة التكثيف والإيجاز والتركيز في الحوار المسرحي إذ استطاع المؤلف السيد حافظ بمجموعة من الجمل المسرحية أن يكشف عما تصبوا إليه بعض الأصوات المتعالية بنداء التخلي عن القضية الفلسطينية أو التهاون في الدفاع عنها. فيتحقق بذلك تعريف :"آلان داونر" للدراما بقوله: "هي محاكاة مكثفة وتصوير مركز الحياة"(٣١).

لذلك وجب على المؤلف ألا يترك الشخصيات تتحدث بإسهاب، وتندمج في حديث لا هدف منشود منه، ولا فائدة مرجوة من إسهابه، حتى لا تخرج عن الموضوع ولا تتعدى الحدود المرسومة لها.

أي لابد من الاقتصاد في الحوار، بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية معينة، وليس معنى الاقتصاد في الحوار الإيجاز لدرجة تؤدي إلى عدم الفهم.(٣٢)

٥- الواقعية:

إذا نظرنا إلى الحوار من جانب هذه الميزة – أي الواقعية – جرنا الحديث إلى مفهوم المحاكاة في المسرح، وجرنا الحديث إلى علاقة الفنون بالواقع، هل هي ترجمة حرفية له أم أنه ليس مجبرا على ذلك. على اعتبار أن بعضهم اعتبر المسرح متعة لا منفعة وأنه نشاط منقطع عن الحياة الواقعية فيفرقون بين المعرفة بوصفها فعل تقدم روحي وبين العمل الذي هو فعل تقدم مادي(٣٣).

فرفعوا الفن عن الواقع وأعلوه إلى عالم المثل، في حين نجد أن واقعية المسرح قد تجسدت في كتاب "فن الشعر" لأرسطو، الذي ظل يصر فيه على ضرورة واقعية الفن المسرحي فكان "أكثر واقعية من معلمه وقد نزل من الغيب إلى دنيا

---

(٣٠) السيد حافظ مسرحية سندس ص ١١

(٣١) شكري عبد الوهاب. النص المسرحي، ص ١٢، نقلا عن:
Alen Downer. The art of the play, halt, rinehart and winston, Inc New York, 1955, p 05.

(٣٢) ينظر عادل النادي. مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، ط ١، تونس، ١٩٨٧، ص ٣٠.

(٣٣) ينظر: سيدني فنكشتين. الواقعية في الفن، ترجمة درني خشبة، دار الجامعين للنشر، بيروت، لبنان، ص ١٢.

الحياة الفعلية، وكان تفسير الأشياء بذاتها من ذاتها"[٣٤]. ويتجلى حرص أرسطو على واقعية المسرح وواقعية الحوار والأفعال التي تقوم بها الشخصيات في تحديده لموضوع المأساة بقوله: "تنشأ فيها أحداث دامية بين الأصدقاء، كأن يقتل أخ أخاه، أو يوشك أن يقتله أو أن يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع، وكمثل الولد يرتكب الإثم في حق أبيه أو الأم في حق ابنها، أو الابن في حق أمه، نقول إن هذه هي الأحوال التي يجب أن نبحث فيها"[٣٥].

وتتشابك واقعية الحوار بواقعية الحدث، فيظهر – أي الحوار – أنه مشابه للحوار الواقعي الجاري بين الناس يوميا، من جهة ومخالف له من ناحية أخرى، إذ يشابهه في أنه يعرف بنوازع الشخصيات وسلوكها الإنساني، ويخالفه في أنه مركب بطريقة فنية لها وظائف محددة، وخلاصة القول أن الحوار إذا اتسم بالواقعية لا يعني أنه واقعيا بحتا، بل أن يوحي بالواقع.

وهذا ما ذهب إليه جالزورثي والتزمه في مسرحياته عندما اعتبر أن واقعية الحوار هي أن يراعي الكاتب مقدرة الشخصية على التعبير عن ذات نفسها في واقع حياتها[٣٦].

وتتجلى الواقعية بهذا المفهوم في مسرحية سندس في المقطع الحواري الذي جرى بين السلطان وأعوانه في القصر بعدما أشرفت الأميرة عين الحياة على الهلاك عندما يطلب صراحة من وزيره أن يراسل الجيران لإعانته في شفاء الأميرة وإعادة غابة الصنوبر إلى أهلها ولا أخال الرمز هنا يخرج عن كون الأميرة هي المسجد الأقصى والغابة هي القدس.

السلطان : حتى الآن لم يحضر الزعفران الجبلي.
الوزير : يا مولاي هذا الطبيب يخرف.
السلطان : علينا نواجه الأمر بشجاعة.. هذا الرجل آخر طبيب

---

(٣٤) إيليا الحاوي. الفن والحياة والمسرح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٥، ص ١٠٢.

(٣٥) أرسطو. فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط٣، مصر، ١٩٩٧، ص ٤٣.

(٣٦) ينظر: على أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، ١٩٩١، ص ٨٨.

		نحضره إلى هنا.. ونحن ننتظر من يتقدم حتى نحل المشكلة.
قاضى القضاة	:	يا مولاي إن العدو الذي احتل غابة الصنوبر
السلطان	:	لا استطيع أن اطرده بمفردي لابد من تعاون الجميع معي.
الوزير	:	ولقد حاولنا بكل جهودنا إقناع الحكام المجاورين لكن لا فائدة.
السلطان	:	هل أرسلتم الإعلان.
الوزير	:	أرسلنا الإعلان والبيان وزدنا في الوعود.
قاضى القضاة	:	إننا يا مولاي يهمنا إنقاذ الأميرة.
السلطان	:	نعم.. ليس عندي غيرها.
قاضى القضاة	:	ويهمنا أن تعود غابة الصنوبر لأهلها.
السلطان	:	نعم ولكن ليس بمفردى.. إنهم أعداؤنا.. أقوياء.. لا تنس ذلك
الحارس	:	مولاى السلطان
السلطان	:	ماذا جرى.
قاضى القضاة	:	الحمد لله جاء الدواء.
السلطان	:	نعم لقد أراد الله أن ينقذ الأميرة عين الحياة.. ليدخل في الحال
الحارس	:	يدخل في الحال.
	:	(يدخل رجل عجوز.. يستند على عصاه)
أبو سندس	:	السلام على مولاي السلطان.
السلطان	:	وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.. هل أحضرت الدواء.
الوزير	:	لقد وعدنا وسننفذ الوعد.
قاضى القضاة	:	لا تحف يا رجل.. الوعد وعد.[٣٧]

إن هذا المقطع وعلى الرغم من بساطته وبساطة لغته إلا أن الكاتب وبأدوات فنية بسيطة استطاع أن يجعل حواره واقعيا، وأن ينطق شخصياته بما يتلاءم مع واقعها الذي تعيشه .

<u>٦- التوالدية:</u>

(٣٧) السيد حافظ مسرحية سندس ص ٢٤

وهي ميزة تميز الحوار المسرحي عن غيره وبخاصة المحادثة اليومية، إذ قد يكون الحوار فيها ثابتا غير متوالد، بينما يكون الحوار المسرحي مبنيا على مبدأ السببية أو العلية، أي إنه يكون علة لتطوير الحدث وأن الكلام يتوالد بعضه من بعض وقول شخصية لكلام معين يكون سببا في جرها إلى قوى كلام ناتج عنه أو سببا لكلام آخر يقال لاحقا، وهكذا. وهذا النمو والتوالد في الحوار هو السلاح الرئيس الذي يتسلح به صاحب الخطاب المسرحي ليشد انتباه القارئ/المتفرج ويزيد من ارتباطه به. أي أنه ليس حوارا مملا يدعو القارئ/المتفرج إلى الهجران.

وهذه هي الخصيصة التي تزيد من احتدام الصراع بين الشخصيات إذ أن شدة الجذب والتأزم في مسرحية معينة قد تكون بسبب كلمة تقال، وفي هذا يقول فرحان بلبل: "إن الصراع يولد الحوار التنافسي بمنطق السببية، الذي يبني الحكاية، وهذا النمو والتوالد يجب أن يبني بسرعة ودون توقف، حتى يستوفي الكاتب كل ما تقدم من أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية القصيرة المتاحة له"(٣٨).

نستشف من هذا القول أن صفة التوالدية في الحوار المسرحي تبنى على أمرين هامين هما: السببية والسرعة، فالأول يساعد على تماسك أحداث الحكاية التي تبنى عليها المسرحية، والثاني يجعل من حركة الأحداث تسير بوتيرة تتوافق وحركة الأحداث.

ولنا المثل هنا بهذا المقطع الحواري الذي ظهر فيه أبو سندس وسعيه للم الشمل العربي والإسلامي لتحرير القدس وخيبته في ذلك :

	:	(يدخل رجل عجوز.. يستند على عصاه)
أبو سندس	:	السلام على مولاي السلطان.
السلطان	:	وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.. هل أحضرت الدواء.
الوزير	:	لقد وعدنا وسننفذ الوعد.
قاضي القضاة	:	لا تحف يا رجل.. الوعد وعد.
أبو سندس	:	أي وعد.. أنا أفهم شيئاً.

(٣٨) فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة، ط٢، دمشق، سوريا، ٢٠٠١، ص ١٢٢.

السلطان : كم تريد.. أطلب..
الوزير : سنعطيك كل ما وعدنا به.. اطلب.
قاضي القضاة : ماذا بك يا رجل تكلم ؟
أبو سندس : اقسم بالله أنا لا أفهم شيئاً.. أنا يا مولاي.
الوزير : نعرف انك تعبت حتى وصلت إلى هذه الديار.
قاضي القضاة : سنقدرك.. أين الزعفران ؟
أبو سندس : أي زعفران..أنا أتيت لأقدم شكوى للسلطان.
الوزير : أظن أن أحدهم سرق منك الزعفران.
أبو سندس : يا مولاي.. أعطني فرصة للكلام.
السلطان : لك الكلام.
أبو سندس : أنا رجل فقير من غابة الصنوبر.. عندي منزل وحقل جميل وابنة جميلة تسمى سندس.
قاضي القضاة : سندس.. اسم جميل.
أبو سندس : جئت إلى بلدكم كي اطلب العون لأهل الغابة كي نحرر أرضنا فجاءني صديق وقال إن امرأة وابنتها وأقرابها احتلوا منزلي وجعلوا ابنتي تخدم فيه.
السلطان : والشاويش.
أبو سندس : الشاويش محتل.. غادر.
قاضي القضاة : اقترح يا مولاي.. أن نعطيه المال والسلاح حتى يدافع عن بيته أو يعيده إليه.
الوزير : هذا رأى صائب.
أبو سندس : هذا رأى خائب.. إذا حررت بيتي فمن يحرر بيوت الآخرين بالله عليكم إلى متى سيظل حالنا سيئا.
الوزير : تحدث بأدب يا رجل أمام مولاي السلطان.
السلطان : يا راجل إن مشاكلنا كثيرة ستعمل على حلها وإن شاء الله سنحل مشكلتكم جميعاً.. خذ المال والسلاح وقاتل.
أبو سندس : أمري لله .. أمري لله.
الوزير : ونحن معكم.. "بخطابية"
قاضى القضاة : نعم نحن .. (بحسرة) معكم كان الله في عونكم.[٣٩]

إذ رغم بساطة الحدث وعدم رصانته إلا أن التوالدية في الحوار ظاهرة للعيان، ففي خضم هذا الشد الحواري بين أبي سندس ومحاوريه ، حول مسؤوليتهم في

(٣٩) السيد حافظ مسرحية سندس ص ٢٤ / ٢٥

مساعدته في استعادة بيته، تتدخل صفة التهكم والتجاهل من الوزير والسلطان لتزيد من شدة توتر الحوار وتوالدية السؤال والجواب.

ويتواصل المد والجزر بين أقطاب الحوار السابقة وما ينفك هذا التوالد ينتهي حتى يتدخل المؤلف مرة أخرى فتصير الأقطاب هي: السلطان قاضي القضاة الوزير وليزا التي سرقت العلاج (ورقة الزعفران) من سندس فتزداد لتوالدية الحوار، وتصير تراتبية بأربعة ويتحول المؤلف إلى محرك للحوار بين الأطراف فقط.

٧- الرشاقة والإيقاعية:

ويتعلق الأمر هنا بضرورة أن يضع المنتج للخطاب في حسبانه أن طول المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى فيضطر إلى اختصار كلامه وحديث شخصياته، هذا الاختصار الذي يجب أن يمتاز بإيقاعية في الجمل المسرحية لتساعد الممثل على الأداء الجيد كما تساهم في شد انتباه السامع/القارئ ويجب أن تغذي هذه الإيقاعية بالابتعاد عن الحروف التي لا تتلاءم إذا تجاورت مثل: السين الشين، والقاف والكاف، والكلمات المتقاربة في الصوت والنطق، والتي ترهق الممثل والمتفرج على حد سواء،وفي هذا يقول فرحان بلبل: "إن الإلقاء جزء من بناء الدراما، فالكاتب يكتب نصه المسرحي واضعا في ذهنه أن كلامه سوف يلقيه الممثل على الخشبة، ثم يأتي الممثل والمخرج فيبنيان الوصف المسرحي بإلقاء الحوار. إذا فإن قواعد الإلقاء المسرحي يجب أن ترتبط بالفعل الدرامي عند رسم الشخصية وصوغ العرض المسرحي"[٤٠].

ونضرب المثل برشاقة وإيقاعية الحوار في مسرحية "سندس"[*] للسيد حافظ بالمقطع الحواري الأول الذي جرى بين سندس من جهة وليزا وابنتها من جهة أخرى بعدما قدمتا من مكان مجهول وتظاهرتا بالضيافة وحسن الخلق وتعللتا بالتعب وطلب الراحة :

---

(٤٠) فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مكتبة مديولي، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٠٩.

(*) من بلدها. مسرحية ألفها سنة ٢٠٠٦، تعالج ظاهرة الزواج بالأجنبيات وآثارها السلبية على الحياة الزوجية خاصة، إذ يبنى هذا الزواج على مصلحة من الزوج من أجل الإقامة في الخارج أو ما شابه ذلك، فينجر عنه أن يصبح الزوج ذليلا أداة طيعة في يدي زوجته تمنعه ما تشاء وتمنع عنه ما تشاء.

سندس : مين ؟ مين اللي بيخبط على الباب مين ؟
أم ليزا : أنا أم ليزا.
ليزا : وأنا ليزا
سندس : عايزين مين ؟.
أم ليزا : صاحب القلب الكبير.. صاحب البيت الجميل.
سندس : أنا صاحبة البيت.
أم ليزا : يا صاحبة البيت الجميل.
ليزا : يا ريت تفتحي لنا الباب.
أم ليزا : الدنيا حر.
ليزا : من الجوع تعبنا.
أم ليزا : مشوارنا طويل.
ليزا : عايزين نستريح عندك شوية.
أم ليزا : لحد الصبح.
ليزا : ولما يطلع النهار.
أم ليزا : ح نكمل الطريق.
ليزا : وتبقى لنا صديق.
ليزا وأمها : يا صاحبة البيت الجميل.
سندس : أنا.. أنا
أم ليزا : أنت ولد ولا بنت
سندس : (تفتح الباب) أنا بنت.
أم ليزا : ما شاء الله .. ما شاء الله
ليزا : أنت جميلة
أم ليزا : حلوة
ليزا : زى الغنوه
سندس : انتم كلامكم حلو
أم ليزا : لكن حظنا خايب.. (تصطنع البكاء)
ليزا : والبخت مايل.. (تصطنع البكاء)
سندس : باين عليكم فقرا.
أم ليزا : بلا بيت
ليزا : بلا صحاب
سندس : مالكوش أهل
أم ليزا : يا ريت
سندس : قرايب

أم ليزا : يا ريت
سندس : يا عيني عليكم.
ليزا وأمها : (معاً) يا عيني علينا.
سندس : ادخلوا
: (تجريان حتى تصطدمان بالباب الخارجى)
أم ليزا : يلا..
ليزا : شكراً
سندس : مساكين
: (يدخلان المنزل.. يتحول المسرح كله إلى منزل سندس من خلال ظهور قطع ديكور من أعلى المسرح)
أم ليزا : الله بيتك حلو
ليزا : جميل.
سندس : انتم كنتم رايحين فين.؟
أم ليزا : (ترتبك) رايحين لجماعة قرايبنا في المدينة الذهبية
ليزا : ايوه.. الليل جه علينا قلنا ننام .. والصباح رباح.
أم ليزا : قلنا ننام فين.. ننام فين.
ليزا : لقينا بيتك.
أم ليزا : خبطنا على الباب.
سندس : أهلا وسهلا.(٤١)

بحوار رشيق وإيقاعية متناغمة، ودون إشكال من حيث الجانب الإيقاعي في الكلام استطاع الكاتب السيد حافظ أن يصور جانبا من طيبة سندس وبالتالي الشعب الفلسطيني المضياف وكيد ليزا وابنتها أي اليهود وخبث الانجليز في تسليمهم فلسطين هدية لهم.

خامسا : بناء المشهد المسرحي :

يتشكل عبر الأمكنة التي ترسم الأحداث، وتمثل بالمنطقة الريفية التي تعيش فيها البطلة سندس، ثم القصر ورحلة البحث عن العشبة أو ورقة الزعفران .

ويتبع تشكل المشهد المسرحي بتشكل المشهد الموسيقي، والذي يتناسب مع الموقف المشهدي بعامة ونشير إلى جملة من الأمثلة، فكل المشاهد والفصول

(٤١) السيد حافظ مسرحية سندس ص ٢/ ٣

تختتم بلوحة استعراضية موسيقية وأنشودة.

إن رسم المشاهد متناسق ويتناسب والمواقف، واستخدام فنيات الكتابة المسرحية الملائمة، كوضع الأقواس عند وصف حالة الشخصية، وعلامات التنصيص الدالة على التناص وعموما فإن بناء المشاهد في مسرحية سندس، حواري توافقي، ويمثل الرؤية الإيجابية .التي يكتنزها الكاتب السيد حافظ ويحاول أن يبثها في نفوس الناشئة .

سادسا : شعرية اللغة:

على الرغم من أن لغة النص تراوحت بين الفصحى والعامية إلا أنها وظيفية وسليمة ، وتوضع علامات الترقيم بشكل جيد إجمالا، واللغة مناسبة للفئة العمرية التي تتوجه إليها المسرحية، ورغم أنها تتناسب ومستوى الشخصية الطفلية، لكنها لا تقلل من جمالية اللغة في هذا النص المسرحي الطويل.بعض الشيء.

سابعا : الحوادث المسرحية:

تدور الحوادث المسرحية بين فضاء الريف والقصر والنهر، وتتخلل هذه الحوادث الرؤى الاجتماعية، التي تبني الصداقة والمحبة والتعاون والتضحية، وتمثل بذلك رؤية المؤلف السيد حافظ كهدف للمسرحية، لتكون الحياة أجمل للجميع .

استطاع المسرحي السيد حافظ النص أن يكشف عن خوالجه الفنية ، والتي تحمل بطياتها القيم المثلى، وبالتالي، فإن الوطن يبقى الأجمل، إذ لا يستطاع العيش في مكان غير الوطن، فالنص المسرحي يتوجه إلى الإنسان، للبحث عن الوطن الذي يحبه، ليجد أن الوطن الذي عاش عليه أجداده هو وطنه، فلا ينبغي التفريط فيه

وقد أبانت الحوادث المسرحية عن الرؤية التعليمية في كل جزئيات المسرحية، وهي مسرحية تعليمية، تماشت مع رؤيتها المدرسية والمقصودة لذاتها.

ويبين النص في النهاية أن لكل واحد موطنه،الذي لا بديل عنه، والذي لا يستطيع أن يبتعد عنه، لأسباب كثيرة منها الروابط الروحية والاجتماعية والدينية والبيولوجية ، سواء أكانت المعيشة أم العلاقات والشبكة الاجتماعية، فهذا الحوار يقرر التحول في الحوادث المسرحية، وهو هدف المسرحية أصلاً.

ثامنا : عود على بدء:

إن الحوادث والشخصيات لعبت أدوارها المرسومة لها في النص المسرحي وفق المقصدية التي أرادها السيد حافظ، وكان لسندس الدور الكبير والحاسم والمهم في المسرحية، وقد كانت حاضرة في المسرحية منذ بدايتها حتى نهايتها. والشخصيات في المسرحية لديها قابلية للتحاور والفهم والتقبل، فالشخصيات المسرحية التي حاولت تجاهل الوطن أو هجرته، تجد نفسها راغبة برؤيته والرجوع إليه، وهذا ما يعني تحول موقف الشخصية، لتكون الشخصية نامية بما يتوافق مع الحكاية، والتي تشير إلى البحث عن وطن، وتقرر الشخصيات بعد مدة، الرجوع إلى الوطن بعد حوار طويل أدى إلى إقناع الجميع بالاتحاد، وهذا الحوار لاتخاذ قرار الاتحاد، يبين عن التغيير الذي حدث في رؤية الشخصيات المسرحية، والتي كانت عازمة على هجر الوطن والسكوت عن الحق، والابتعاد عنه أو التقاعس في أداء الواجب نحوه. ولذا، تقول سندس أمام الجميع:

سندس : فكروا فكروا قبل ما نقتل بعضنا كلنا ونضيع.

: (أغنية يشارك فيها أبو صالح.. أبو عـدنان.. أبـو خليـل.. أولادهم.. سندس.. تعبر الأغنية عن :

- طرد العدو
- طرد المحتلين لبيتنا ودارنا.
- ضرورة التفكير فى تغيير الواقع.
- لابد من عدم سماع كلام الأعداء.
- لابد أن نواجه عدونا.[٤٢]

إن الرؤية العامة للمسرحية، تتمحور حول التمسك بالوطن، وقد تضمنت المسرحية كل هذه الرؤية، إلى أن تصل الشخصيات إلى قرار حاسم بالاتحاد دفاعا عن الوطن الأم، فالشخصيات تؤكد لنا إن الدفاع عن الوطن لا يكون إلا في

---

(٤٢) السيد حافظ مسرحية سندس ص ٢٥

الوطن، بمعنى كيف يكون الوطن جميلا؟ وكيف نحقق غايتنا من خلال الوطن وليس بالابتعاد عنه، فجاءت الرؤية الأخيرة تؤكد هذه الرؤية من خلال الحوار بين الشخصيات.

إن الحوار المسرحي هنا مدرسي، كل شخصية تعرف دورها وتريد أن تقول ما لديها، وهذا ما يجعل المسرحية ذات رؤية مدرسية، وتقوم على معلومات مضبوطة، وفي نهاية المسرحية، تقرر الشخصيات تغيير الرؤية السلبية ، ولم تستمر بموقفها السلبي الذي يريد الوطن دون الدفاع عنه.

استفتاء أفضل فنان لعام ٨٣
في حفل تكريم
جمعية الفنانين الكويتيين

٢٧ رمضان ١٤٠٤هـ ـ ٢٧ يونيو ١٩٨٤ مرآة الامة

الفنان عبد الحسين عبد الرضا في كلمته :

" تعدد الجهات المسئولة سبب المشاكل التي تعانيهاالقطاعات الفنية!"

كتبت / رحاب الهندي

تصوير رفعت بيدق

دعت جمعية الفنانين الكويتيين نخبة كبيرة من الفنانيين لتكريمهم في حفل شاي اقيم على شرفهم.

وقد أقامت الزميلة " عالم الفن " استفتاء افضل فنان لعام ١٩٨٣ بالتعاون مع الجمعية. وقد ظهرت نتيجة الاستفتاء التي شارك بها آلاف من القراء داخل وخارج الكويت. وقد اقيمت الحفلة على شرف السيد حمد الرومي ممثل سعادة الشيخ ناصر محمد الاحمد الصباح الذي قام بتوزيع الجوائز على الفنانين الفائزين، وقد القى السيد عبد العزيز المفرج امين سر جمعية الفنانين الكويتيين كلمة ترحيب جاء فيها. " لعل شغلنا الشاغل الان في الكويت هو انماء الانسان الكويتي واعادة صياغة وجدانه اجتماعيا وثقافيا، ولا شيء اقدر من تحقيق هذه الاهداف كالفن لما له من تأثير خاص في ترسيخ القيم والمبادئ والاعراف التي تستمد أصولها من ديننا الاسلامي الحنيف وتراثنا العربي ".

وتحدث المفرج عن بعض ما حققته الجمعية من اجل خدمة الفنان : " يطيب لنا ان نذكر ان جمعية الفنانين الكويتيين كانت منذ انشائها الصوت المعبر عن الفن والفنانين وانها تبنت هموم وشجون الفنان وقد طالبت بالتفرغ الجزئي للفنان وظلت تواصل حملاتها بالمطالبة بتعديل لائحة الاجور والمكافآت للفنانين.. وقد حققت هذه المطالب نتائج مرضية " وقد القى الفنان الكبير عبد الحسين عبد الرضا كلمة جاء فيها : " نحن نشكر هذه اللفتة الطبية الا اننا ننوه بانه قد سبقتها بادرة اخرى طيبة تلك التي قام بها الزملاء في المسرح العربي والتي اقتصرت على تكريم الفنانين المسرحيين.

وان كنا نجتمع اليوم في مناسبة نتمنى لها الاستمرارية والتواصل الا اننا نتمنى ان تقوم الدولة بتكريم الفن والفنانين الذين يمثلون الوجه الحضاري للدولة، قطاع الفن لا يقل اهمية عن قطاعات اخرى بذلت لها الدولة المزيد من الدعم والرعاية ".

وقد تابع الفنان عبد الرضا قوله : مما يحز في النفس ويشعر الفنان بالاسى والمرارة والاحباط ان يكون هدفا لهجوم طائش شنه البعض من اعضاء مجلس الامة واتهمونا بالفسق والفجور واطلقوا حولنا الشائعات والاقاويل التى مست كرامتنا كافراد وجماعات... وتناسوا ان شريحة الفنانين في المجتمع لها اهميتها وخصوصيتها التي لا تسمح لاحد مهما كان ان يجرح مشاعرها واحاسيسها.

وقد وضع الفنان يده على الجرح حين وضح في قوله : " ان مشكلتنا الاساسية تكمن في تعدد الجهات المسئولة عن مختلف القطاعات الفنية في البلاد، فلو كانت المسئولية مناطة بجهة واحدة لهان الالم ولاستطعنا ان نخطو خطوات إلى الامام خاصة واننا نرى امامنا الكثير من العقبات منها مشكلة مقرات المسارح الاهلية وقلة صالات العرض وايضا مشكلة التفرغ الكلي للفن، اننا نامل ان تتبنى الدولة قضايا الفن والفنانين وان تعمل على تشكيل لجنة دائمة لدراسة وضع الفنان في الكويت ووضع أطر معينة لتكريم الفنان تأخذ صفة الاستمرارية والشمولية من خلال القنوات الرسمية للدولة بما يضمن لهذه التجربة التواصل والنجاح وفق الاسس والمعايير العلمية المعترف بها "

استطاع الفنان الكبير من خلال كلمته ان يشرح واقع وهموم الفنان في الكويت باختصار. وان كان لنا تعليق فمما لا شك فيه ان الفن هو واجهة حضارية لاية دولة من الدول وان كل ما تقدمه الدولة في الكويت من أجل الفن لن يكون خسارة ابدا بل هو رفعة لواجهة من اهم الواجهات الحضارية التي تعبر عن حقيقة هذا المجتمع. ويجب ان لاننسى ابدا ان الاجنبي حين يزور اي بلد بعد ان

يشاهد معالم الحضارة من بناء وعمارة ورقي يطالب بأن يرى ويستمع إلى الفكر والعقل والعاطفة.

وهذا ما يقدمه الفن ! فإلى مزيد من التكريم للفنان حامل هذا اللواء لان التكريم شيء معنوي يضيف للفنان احساسا جميلا يجعله يبكي من الفرح وهو يشعر بحب الناس وتقديرهم.

هنيئا لكل الفنانين الفائزين بالاستفتاء ولكل زملائهم الفنانين الذين شاركوا في الحفل. لكل فنان يعمل من أجل ان يكون الفن واجهة حضارية رائعة !

فيما يلي نقدم لكم اسماء الفنانين الفائزين في مسابقة افضل فنان لعام ٨٣.

اولا البرامج التلفزيونية.

١. برنامج شبكة التلفزيون المقدم عبد الرحمن النجار المخرج حافظ عبد الرزاق
٢. برنامج مساء الخير
٣. مسلسل خالتي قماشة المؤلف طارق عثمان المخرج حمدي فريد

ثانيا : البرامج الاذاعية :

١. برنامج استراحة الخميس الفنان عبد الله المحيلان
٢. مسلسل زواج بالكمبيوتر المؤلف صلاح المعداوي المخرج أحمد سالم

ثالثاً : المسرح

١. مسرحية فرسان المناخ الفنان عبد الحسين عبد الرضا المخرج عبد الامير مطر
٢. مسرحية السندريللا المؤلف سيد حافظ المخرج منصور المنصور السيدة عواطف البدر

وقد نال كل من هؤلاء الفنانين شهادة تقدير وجائزة :

١. الدكتور عبد الله العتيبي
٢. الفنانة سعاد عبد الله
٣. الفنان خليفة القطان

٤. الفنان عبد الكريم عبد القادر
٥. الفنان عبد اللطيف البناي
٦. الفنان راشد الخضر
٧. المذيع ماجد الشطي
٨. المذيعة أمل عبد الله

شهادة من
يوسف حمدان

إن الوقوف على تجربة ثرية واسعة عميقة كتجربة مبدعنا الكبير السيد حافظ، تحتاج إلى ما يربو على السبعين عاما حتى تدرك السبعين ربيعا من الحلم الذي بلغه عمره الزمني من أجل تشكيل وخلق أزمنة إبداعية تداخلت فيها مختلف الفنون والثقافات (المسرح والصحافة والإدارة والدراما التلفزيونية والاذاعية وفنون الطفل والدراسة وغيرها من فنون)، كما تحتاج إلى متابعة ومباحثة للدراسات والمؤلفات التي كتبت وتقصت تجربته العميقة.

هو الكاتب المختلف المغاير المتعدد المتنوع الخلاق في كل ما يتصدى له، وخاصة في حقول المسرح التي تصدى لاخراجها ودراستها أغلب المبدعين والنقاد في وطننا العربي، ونالت اهتمام مؤسسات الترجمة الأكثر أهمية في العالم، والتي استحقت جوائز وأوسمة ندرة هم من استحقها من المبدعين في وطننا العربي.

وكان لهذا المبدع الإنساني إلى أبعد درجات الإنسانية، المتواضع الدمث الخلق، حضور فاعل وخلاق في خليجنا العربي وخاصة في الكويت التي من خلالها سنحت لنا الفرصة التعرف على مكانته المسرحية الإبداعية وخاصة في مسرح الطفل الذي يعتبر أول من أسس له في خليجنا العربي وشكل من خلاله مخرجين وممثلين ودارسين له.

وكانت من أهم المسرحيات التي شاهدتها وكان هو مؤلفها، مسرحية سندريلا وسندس والتي عرضتهما مؤسسة عواطف البدر الكويتية بإخراج الفنان الراحل منصور المنصور في أكثر من دولة من بينها مملكة البحرين في منتصف ثمانينيات القرن الماضي.

في هذه الفترة كان لي شرف التعرف على مبدعنا الكبير السيد حافظ، وكنت حينها حديث التخرج من أكاديمية المسرح بالكويت، وكنت حينها مشاكسا إلى درجة لا تحتمل أحيانا، فكانت مسرحية حذاء سندريلا بداية الاشتباك الخلاق مع

استاذي الكبير السيد حافظ الذي ظل طيلة قسوتي النقدية على العرض يبتسم بحنو غير عادي من منصة الندوة التطبيقية ويرد على أسئلتي بهدوء اخجلني حقا، وما أن انتهت الندوة حتى بادر هو شخصيا لإكمال الحوار حول العرض بعد الندوة، ولا أنسى وصفه الحميم لي بالابن العاق الذي أصبح فيما بعد عبر رسائله الشخصية لي ملازما لي حتى لدى بعض الأصدقاء المبدعين والمثقفين.

بعد هذا اللقاء وهذه المراسلات التي لازلت احتفظ بها بخط يده حتى هذا اليوم والتي تبدأ دائما بابني العاق، وما احلاها على قلبي وروحي، توطدت العلاقة أكثر مع استاذي المبدع، فرحت اقرأ نصوصه التي كتبها ومن بينها وربما من أهمها حكاية الفلاح عبدالمطيع التي أثارت حوارا وجدلا خلاقين على صعيد الدراسات النقدية في وطننا العربي والتي تعتبر منعطفا مهما في قراءة الموروث والتاريخ والواقع وخاصة في مصر، بل تعتبر محطة تجريبية ينبغي الوقوف عليها وتأملها جيدا ومليا، خاصة وأن الدراسات التجريبية التي رافقت تجريبي القاهرة الدولي منذ تأسيسه منحت نصوصه المسرحية أهمية كبرى في حقل التجريب على النص.

إننا لو تأملنا نصوص مبدعنا الكبير السيد حافظ سنجد أنها أوغلت في كل تفاصيل مصر قديمها وراهنها وحديثها برؤية حداثية مغايرة لا تأبه كثيرا بالتراكم الكمي المتشابه في الفكرة والأسلوب والرؤية والمعالجة التي نال وللأسف الشديد كثير من الكتاب كسب السبق بسببها أو بسبب الارتكان إليها، كما نهل من التراث والاساطير ما منح كتاباته ومؤلفاته خصوصية تنتمي لرؤيته فيها بوصفها مؤلف إبداعي خاص بالمؤلف نفسه.

مبدعنا الكبير السيد حافظ الذي ظلت ابتسامته الطفلية المشرقة ترافقه حتى اللحظة التي التقيته فيها في تجريبي ٢٣ العام الماضي ٢٠١٦ بقاهرة الإبداع والحب، لمن لا يفهمه أو يدرك حجم إبداعه الثر والغزير الذي يشعرنا وكما لو

أنه بدأ حلم الكتابة مذ استنشق نسمة الهواء الأولى في مشيمة التكوين، يذهب به الشطط كثيرا فيستسهل ويبني رأيه على كلمات فارطة مبررة تصدر من مبدعنا في الفيس بوك بقصد استشفاف حالة عابرة أو مؤرقة أو مقلقة، دون أن يذهب إلى عميق بحر إبداعه، وما أكثر هؤلاء الذين رأوا البحر شاطئًا فظلوا يعبثون برماله باعتبارها امواجًا.!!

استاذي المبدع الكبير السيد حافظ، سنظل ننهل من معين ابداعك وانسانيتك الخلاقة وان بلغت من الحلم مالا يحصى من العمر..

انني أراك اللحظة هذه وكما لو انني بشرفة مجاورة لشرفتك، فأنت مصر التي تسكنني وتسكننا أيها المبدع الكبير..

وكل عام ونحن لإبداعك حافظون.

حوار مع الكاتب المسرحى السيد حافظ
عن مسرح الطفل

أجرى الحوار: ماجد الشيخ مجلة الطليعة الكويتية ٢٤ مارس ١٩٨٥

هل مسرح الطفل ظاهرة أصيلة فى حياتنا ومجتمعنا العربى أم أنها مستوردة تقلد ما فى الغرب ؟

- **قضية الأصالة فى المسرح العربى قضية ضمور المدينة العربية والحضارة العربية التى ارتكزت على الشعر ولم تمنحها الظروف الطبيعية واللصحراء فى إمكانية تطوير الشكل الفنى للمسرح.. أما مسرح الطفل فقد ظهر فى الوطن العربى كجزء من التكوين السياسى للتجربة الاشتراكية فى مصر فى عهد الزعيم الراحل جمال عبد الناصر.. حتى يضمن النظام السياسى عدم خروج الطلائع من قارورة التنظيم السياسى وحتى يكون المسرح مركباً فى بحر الثقافة الموجهة.. ولكن الذين أشرفوا على التجربة المسرحية فى مسرح الطفل لم يتخيلوا أن المسرح خبز ودورق ماء ونافذة للريح الجديدة وشمس الأفكار للأطفال فجعلوا من المسرح منبراً للخطب البلهاء ورفع صور الزعماء وأصبح وردة ذابلة.. وقد حاول عبد الناصر أن ينقل شكل المسرح الاشتراكى والمسرح الجماهيرى والذى يتكون منه مسرح الأطفال مثل تجارب الاتحاد السوفيتى والمجر وتشيكوسلوفاكيا ولكن التجربة ضربت من الداخل والخارج ومن عام ٦٥ إلى عام ١٩٦٧ جاءت النكسة الثقافية والهزيمة الحضارية وانطفأت كل الأحلام وتحول مسرح الطفل إلى صالات فارغة مفرغة أو مرئية قديمة.**

كنت أسمع أن المثقفين غاضبون من الهزيمة، ولكن سرعان ما يهدأون مع نغمة الوحدة والحزن ويتسللون إلى المسرح التجارى من الأبواب الخلفية تاركين الطفل العربى يجلس فى قبة المسرح التجارى المبتذل.

من الملاحظ أن مسرح الطفل يستقى موضوعاته من تراثنا العربى الشعبى أو التراث الأوروبى ومن الأساطير العالمية المتوارثة هل بالإمكان إيجاد مواضيع حديثة تعالج قضايا الطفل فى حياتنا الراهنة ؟

- **الكاتب المبدع . الملتزم.. الكاتب الشهادة أمام الاختيار الصعب ماذا يفعل ؟ هل يقدم التراث العربى كما هو وهنا يرضى عنه كل المعنيين بالأمور الثقافية.. وفى هذه الحالة يفقد ذاته كفنان وإما أن يقدم التراث فى مسرح الطفل بوجهة نظر خاصة وبرؤيته الخاصة وفى هذه الحالة يمكن أن يقوم**

بعمل اسقاطات عصرية.

أما التراث الشعبى فمن المؤسف أن معظم الكتاب يخافون من تناوله فى السينما أو المسرح أو التليفزيون لأن معظم أبطاله من الصعاليك الذين يهزمون أصحاب السلطات العليا ويخدعونهم وينتصرون عليهم.. والكتاب يطبخون أعمالهم المسرحية للأطفال من التراث الأوروبى ويطعمون هذه الأعمال بالكلمة السيف والكلمة الغضب والكلمة الذهب حتى لا تأكلهم الرقابة وتطعمهم للقانون الساذج (الممنوع) وحتى لا يتحول الكاتب إلى رقم فى قائمة الكتاب المغضوب عليهم.. أما الجزء الأخير من السؤال هو أن الكاتب المبدع يستطيع أن يعالج مواضيع حديثة فى حياتنا الراهنة ولكن دعنى بالله أسألك ماذا يقدم للطفل فى حياتنا الراهنة مذبحة صبرا وشاتيلا؟ هزيمة العرب من اسرائيل خمس مرات؟ الحرب الإيرانية العراقية.؟ اختلافات الدول العربية من المحيط للخليج؟ السوبرمان الأمريكى الذى يقتحم شوارعنا بسيارته؟ حرب لبنان؟ ولكننى اعتقد أن الكاتب العربى مظلوم ولو أعطينا الحرية لأنقذنا الجيل القادم من الدمار خاصة وأنه لا يوجد فن بدون حرية ولا حرية بدون فن أما ما يتم الآن من تسطيح الأمور وفى صناعة الكلمة المخدر.. الكلمة الوسادة.. حتى تجمع تفكير الإنسان العربى مما يجعل تفكيره خاملاً ومصاباً بالبلادة الذهنية..

حرية الكاتب لا تنفصل عن أزمة الديمقراطية فى الوطن العربى ولو تحققت الديمقراطية الحقيقية فى الوطن العربى سيكون لدينا مسرح يقدم التراث الشعبى والعربى والقضايا المعاصرة دون محاذير تنظر بمنظور بوليسى.

<u>هل لابد لمسرح الطفل أن يحمل موعظة أو قيمة أخلاقية بشكل مباشر أم يفضل أن تكون هذه القيمة بأسلوب غير مباشر ؟</u>

- أشد على يديك فى هذا السؤال .. التربويون هم السبب. ومنهم لله.. (وأنا منهم لأننى درست دبلوم فى التربية) إنهم دائماً يريدون الأهداف التربوية المباشرة.. يجب فى نهاية كل درس أن نسأل التلاميذ.. ماذا استفدنا يا أولاد.. فى الاتحاد قوة.. القناعة كنز لا يفنى وهكذا ونفس الشئ انتقل إلى المسرح – المباشرة. حتى الوسائل التعليمية فى الناحية التربوية سقطت فى نفس التكرار

الشائع ولا أقول الخطأ الشائع.. نعم.. والمسرح كوسيلة تعليمية مارس نفس الشئ وبدلاً من أن يكون سنبلة متميزة أصبح جرعة متكررة للحكم والمواعظ.. إننا نفرض أن طفلنا العربى يحتاج إلى التوجيه المباشر مع أننا نقول استخدام الطرق غير المباشرة وهذا لا يحدث إطلاقاً .. إن فن الأطفال فى وطننا العربى يجب أن يعمل قيم ومواعظ أخلاقية مباشرة وإلا أطلقت عليه رصاصة التربويين الأكاديميين مرهونة بالاتهام الكبير " تدمير القيم والمبادئ والاخلاق" لأننا نفرض مسبقاً أن طفلنا العربى – لا رأى له – وأنه شجرة لا ظل لها.. وأنه تاريخ لم يأت بعد.. وإنه يجب أن يحمل روث وعفن حضارتنا السابقة.. علماً بأننا تلقيا تربية خاطئة ثقافياً وحضارياً.

- إننى ضد المباشرة ومع ذلك لابد وأن أفعلها بنسبة ٢٠% حتى أرحم جلدى من كرباج الاتهامات الأكاديمية .. إن الكاتب المسرحى للطفل يحب أن يدرك عدة نقاط.
  - إن الطفل شاعر.
  - إن الطفل ناعم الأحاسيس.
  - إن الطفل ملك شهية لكل جديد.
  - إن الطفل سيكون الصورة الأروع لنا.. والأجمل.
  - إن الطفل جزيرة لم يكتشفها أحد.. يحاصرها التلفزيون بأفكاره المسممة والفيديو بحرابه الملعونة. وبراكين الحياة اليومية التى تتعجز أمامه فيرى أباه ينحنى أمام محتل أجنبى أو أمام شرطى عربى فاقداً أبسط قواعد الحياة ألا وهى " الكرامة ".

<u>كيف يمكن لمسرح الطفل تجنب الشائع فى قصص الأطفال.. مع التعامل مع الأساطير والمبالغات التى كثيراً ما تؤدى إلى دمار الطفل عقلياً أو نفسياً؟</u>

- المبالغات ليست فى مسرح الأطفال فقط.. إن الطفل يجد أمامه المدرس يقول له: لا تنافق.. وفجأة يدخل ناظر المدرسة الفصل فيرتجف المدرس أمام التلاميذ ويرتعد وعندما يقول الناظر معلومة خطأ ينافقه المدرس ويوافقه على رأيه (وأنا لا أقصد بالطبع كل المدرسين) وعندما يخرج الناظر يسبه ويلعنه

وينعته بالجهل امام الطلاب.. إذاً المبالغات يعيشها الطفل العربى فى المدرسة والبيت وهى البيئة الأولى والثانية التى تشكل عملية التنمية فى الطفل.. أما الأساطير فليس كلها صالحاً وليس كلها سيئاً...

دعنا نقول هناك أساطير تحمل طابع المقاومة الشعبية للظلم والفساد والقهر وتنمى الاحساس ببطولة المواطن الشعبى أو البطل الشعبى الذى تنجبه الحارة والقربة فى مواجهة الظلم مثل الأساطير التى ظهرت حول شخصية (جحا) سواء كان عربياً أو فارسياً أو هندياً.. المهم هناك أساطير يخلقها الاستعمار ويغذيها فى عقول الناس أيام الاحتلال مثل "السلعوة" و"العفريت" الذى يظهر فى الليل كل هذا حتى يمنع الناس وأقصد هنا (العمال والفلاحين والطبقة العاملة) من التجمع ليلاً حتى لأن الاجتماع . يخلق الحوار. والحوار يسبب المشاكل والثورة ضد الاستعمار وللأسف معظم الأنظمة العربية تركز على الأساطير التى تبناها الاستعمار وتركز عليها وتتبناها فى شكل أعمال تلفزيونية وإذاعية ومسرحية.. وهكذا يدمر الطفل عقلياً.. ونفسياً.. وتجعله يخرج من دائرة الاحتلال الاجنبى إلى الاحتلال الوطنى ويصبح لدينا عقولاً للأطفال غير قاردة على مواجهة نفسها أو تاريخها.. تؤمن بالسحر والشعوذة والخرافات وهذا ما جعلنى الغى شخصية الساحرة فى أسطورة سندريلا عندما قدمتها للمسرح.

والكاتب الوطنى سواء كان يمينياً أو يساريا وأقصد الكاتب الذى يحب وطنه عليه أن يحمل ذرة من الشرف والأمانة والإحساس بالمسئولية التاريخية وأن لا يحبذ نفسه لخيانة أمته ويدمر الأطفال.

<u>علاقة مسرح الطفل بالكويت ومسرح الطفل فى بقية الأقطار العربية ؟</u>

- مسرح الطفل فى الكويت ظهر منذ ٦ سنوات فى الشارع الفنى والثقافى على دراجته الصغيرة.. ودخل الكويت مسرح الطفل من خلال ثلاث منافذ.. المنفذ الأول : فكرة – والإيمان بها – من خلال السيدة عواطف البدر – عاندت الواقع وألقت بمجازفة فنية وعضد فكرتها المرحوم صقر الرشود ونفذ الحلم معها المخرج منصور المنصور.. وكانت التجربة أبرأ من براءة العصفور

وكان معها الكاتب المسرحى والتليفزيونى محفوظ عبد الرحمن واستمرت ٦ سنوات بنجاح أدبى ملموس.. والمنفذ الثانى : كان محاولة من جانب البعض لاجتياز التجربة الأولى حيث عصفت فى رؤوس البعض رغبة تقديم مسرحيات أطفال وللأسف كانوا أعضاء من المسرح الأم.. وركبت الموجة. والمنفذ الثالث : محاولة الربح التجارى بأى شكل لبعض الفرق الفنية التى تعانى من الاختصار حيث كانت إحدى أقدامها فى القبر الفنى والأخرى فى الإفلاس الفكرى حتى أن إحدى الفرق كسبت حوالى أربعين ألف دينار كويتى فى مسرحية أطفال وقالوا إنه مسرح البرق المادى..

وشمر تجار الفن عن ساعديهم يبحرون إلى سوق مسرح الطفل يبحثون عن نص مسرحى لمؤلف ما ابن حلال يأخذ ٤٠٠ دينار ومخرج مذبوح الموهبة يأخذ ٥٠٠ دينار ومؤلف موسيقى غلبان وبعض الأطفال وخلال أسبوعين تقدم مذبحة فكرية وفنية تحت اسم مسرحية للأطفال.

أما علاقة مسرح الأطفال فى الكويت ببقية الأقطار العربية. فقد قامت السيدة عواطف البدر ومؤسسة البدر ومسرح الطفل بخطوة (فردية) غير رسمية بتمثيل الكويت فى مهرجان مسرح الطفل الجماهيرية العربية الليبية وفازت الكويت بالجائزة الأولى.. وهذا النجاح غبن واختفت أيدى التدعيم وكأن ما يحدث لا يخص أحداً ومضت الفرقة لزرع السنابل فى حقل الفن وبدأت هجمة المسرحيات الكئيبة وموج الضحالة، ومع هذا كله لقد استفاد مسرح الطفل فى الكويت ورحبت الصحف الليبيبة بالتجربة الكويتية ورحبت الصحف البحرانية وقد كتب قاسم حداد مشيداً بالتجربة وقاسم حداد كاتب احترام رأيه عهد رجل له جذور فى نهر الإبداع العربى وتستعد الكويت (مسرح الطفل) بتقديم مسرحية سندريلا فى القاهرة والعراق.

هل هناك تجارب عربية فى مسرح الطفل سبقت الكويت ؟

- كما ذكرت لك فى السؤال الأول أن هناك تجربة حدثت فى مصر وتوقفت بعد

النكسة وفى هذا العام قدم مسرح الطفل فى القاهرة مسرحية (العم جلجل) من بطولة بدر الدين جمجم ولكنها لا تحتوى على أى مفهوم فكرى أو تربوى. وأذكر هنا تجربة مسرح العرائس فى مصر التى قدمت للأطفال أشياء رائعة منها أوبريت " الليلة الكبيرة " وفى العراق قام الكاتب والمخرج المسرحى قاسم محمد الذي اعتز بتجاربه واحترمها مجموعة مسرحيات تستحق الدراسة والتقدير ، وفى الجماهير العربية الليبية كانت هناك تجربة عظيمة – توقفت فى السنوات الأخيرة وأصبح مسرح الطفل خاوياً.

أما فى البحرين فمسرح الأطفال يعتبر خطوة تحاول الالتصاق بتجربة مسرح الطفل فى الكويت.. أما مسرح الأطفال الذى تقدمه مؤسسة الانتاج البرامجى المشترك فلا تعليق عليه!!

ماذا يجب أن نقدم فى مسرح الطفل ؟

- أولاً : نخصص فى كل بلد عربى داراً مسرحية للعرض باسم مسرح الطفل وأن يكون مجهزاً بأحدث الوسائل التكنيكية.
- ثانياً : أن نفرغ عدداً من الممثلين الكبار وندرب مجموعة من الأطفال يتبعون هذا المسرح.
- ثالثاً : أن نخصص ميزانية كبرى لهذا المسرح حتى نستطيع الاستعانة بكبار الكتاب – بكبار الملحنين – بكبار الموزعين – بكبار مهندسى الديكور – بكبار المخرجين – بكبار مصممى الأزياء.
- رابعاً : تشكيل لجنة قراءة من الأقلام الشريفة والتى تمثل القوى الوطنية فى كل بلد عربى للمراقبة على النصوص حتى نضمن أن الأجيال القادمة لن تفرط فى شبر واحد من الأرض العربية ولن تخون نفسها مثلما فعلت أجيالناً.

حوار صحفى

مـع الكـاتب / السيد حافظ

أجرته الكاتبة والناقدة العراقية

نـجاة صادق الجشعمى

- الإبداع ليس له جنسية ولا هوية وليس محدداً جغرافياً الإبداع مغامر مجنون
- التركيبة العربية كانت سر نجاح الخلطة الفنية ونجاحها فالتنوع ثراء.
- العنف ظاهرة إنسانية نشأت مع الإنسان الأول طبقاً لقانون البقاء للأقوى.
- إن الأمة العربية تعيش مرحلة الخراب الجميل.

في يوم الاحد الموافق ٢٩/١٠ /٢٠١٧ التقيت بأستاذي الكاتب والمبدع الكبير الأستاذ / السيد حافظ وسألته بعض الأسئلة التي تتعلق بمسرح الطفل:

<u>س١ كيف ترى تجربتك في مسرح الطفل مع المخرجين العرب عامة والمصريين خاصة ؟</u>

- أعتقد أنني كنت محظوظاً بتعاملي مع مخرجين من الوطن العربي ومصر فقد تعددت الرؤى الاخراجية لهذه النصوص وكان النصيب الاول و الاكبر لاخراج مسرحياتي من نصيب المصريين بحكم الكم وتعداد السكان والفنانين وأن مصر أقدم الدول العربية في تبني المسرح حيث تأثرت به من خلال الحملة الفرنسية وجذبت الفنانين العرب لتدعيم وتطوير هذا الفن الجديد الا هو المسرح. فقد أخرج لي المبدع الكبير (أحمد عبد الحليم) أربع مسرحيات في الكويت. والدكتور محمد عبد المعطي مسرحيتين ومحمود الالفي مسرحيتين ومحمد سالم مسرحية والدكتور حسام عطا مسرحية وفاروق زكي مسرحية ومحمد متولي مسرحية. وأكثر من عشرين مخرجاً مبدعاً في أقاليم مصر من أشهرهم (مجدي عبيد. سمير زاهر. أحمد إسماعيل. أشرف فاروق. محمد الخولي. سمير حسني. أسامة شفيق.. عادل شاهين.. إبراهيم الدسوقي) وعشرات المخرجين من الشباب المبدعين في الجامعات المصرية.. بالاضافة إلى أن هناك حوالي ثلاثة آلاف مخرج ومخرجة في مدارس مصر تقدم أعمالي في المسرح المدرسي وخاصة مسرحية (سندس)...

ويأتي في المرتبة الثانية المخرجون العراقيون وهم على سبيل المثال لا

الحصر (د. وليم يلدا – د.سعدي يونس – د.بشار عليوي – د.عباس تاجر)... مسرحية

وتأتي الكويت بالمرتبة الثالثة.. حيث قدم المخرج (منصور المنصور)

وفي مسرح الشباب في الكويت أخرج لي مسرحيتي من إخراج عبد الله عبد الرسول – والدكتور حسين مسلم. (مسرحية) والدكتور دخيل الدخيل (مسرحية). والحقيقة أن هذه المسرحيات قد قدمت مع مخرجيها من المحيط إلى الخليج.

أما إن كنتي تقصدين رأيي الشخصي والانطباعي سوف أقول لك :

إن الإبداع ليس له جنسية ولا هوية وليس محدداً جغرافياً الإبداع مغامر مجنون ولذلك ينتشر دون لغة ولكن استفدت استفادة كبرى من التنوع. فإن التنوع يمنح الفرد القدرة على التجديد والتطوير ويتجاوز نفسه دائماً فالثبات موت. ثبات المؤلف على فكرة واحدة أو لغة واحدة أو رؤية واحدة هو موت وأثبتت لي تجربتي الأولى في مسرحية (سندريلا) التي حققت نجاحاً خرافياً في الكويت والخليج وسر نجاحها كان التركيبة المتنوعة من المبدعين فيها فالملحن طالب غالي من العراق.. والشاعر فلاح هاشم من العراق. ومهندس الديكور مصري وهدى حسين البطلة (عراقية وقتها تحمل الجنسية العراقية) وزوجة الأب أسمهان توفيق (فلسطينية) هذه التركيبة العربية كانت سر نجاح الخلطة الفنية ونجاحها فالتنوع ثراء.

<u>**س ٢ غياب مسرح الطفل في السنوات الاخيرة عن الساحة منحصراً في المهرجانات فقط والعرض لمدة ليلة واحدة.. ما هو السبب ؟؟؟**</u>

- **في الحقيقة المسرح لا يزدهر الا في مناخ ديمقراطي وجو من الحرية المسرح يحب ان يتنفس الحرية.. ويقاوم الظلم بالرمز وهو اسرع الفنون واصدقها مع الجماهير والتلاحم مع الشعب في الحرب والسلم والتعبئة العامة والاحتجاج لذلك فالمسرح يخيف السلطات عامة والفاسدة خاصة فالوطن العربي يمر بازمة حقيقية لان المجتمعات العربية تمر بأزمات سياسية**

حقيقية.. المسرح العربي عامة ومسرح الطفل خاصة ينهار لان المجتمعات العربية عامة تنهار فالمسرح مرآة المجتمع. والحقيقة المرعبة ان بعد سقوط الاتحاد السوفيتي وانهيار الاشتراكية ووجود قوة واحدة هي الرأسمالية ممثلة في أميريكا وانهيار واحتلال بغداد وسقوط القومية العربية بعد سقوط الناصرية بموت عبد الناصر اصبح المسرح عامة والطفل خاصة بلا قضية... ودعيني أتجرأ وأُقول بعد خروج القضية الفلسطينية من نقطة ومحور الارتكاز إلى هامش الهامش فإنها وقعت في فخ وقعنا جميعاً في فخ النظرية الرأسمالية الاستهلاكية التي تعتمد على تقديم وجبات فنية سريعة (تيك اوي) للمتفرج العربي سواء كان صغيراً أو كبيراً مسرحيات تعتمد على الرقصة والاغنية والنكتة والتهريج ثم في آخر المسرحية نصيحة أخلاقية ساذجة في أغنية أو على لسان البطل فالكويت مثلاً..كانت أفضل دولة عربية في مسرح الطفل تقدم في كل عام حوالي (١٥ مسرحية) في اربع مواسم وهي..عيد الفطر _ عيد الاضحى _ دخول العام الدراسي – بداية العطلة الصيفية. ووصلت التذكرة إلى (١٥ دينار) في مسرحية أبو زيد الهلالي (من تأليفي) وقامت الدنيا ولم تقعد من الصحافة والنقاد ومديري الفرق المسرحية الاهلية حتى ضغطوا على وزارة الاعلام ان تصدر قراراً أن لايزيد سعر التذكرة أكثر من (٦ دينار) كانت حملة هوجاء قادها صديقي (أحمد العدساني) رحمه الله وخلال عدة سنوات اختفت المواسم المسرحية وأصبح هناك عرضاً أو اثنين خلال فترة العيد..فاذا ماتت الشجرة الاصل يبست فروعها لو أحصينا ما قدمته الكويت في مسرح الطفل خلال الفتره من (٧٩-٨٩) سنجد مجموع المسرحيات التي قدمتها الكويت أكثر مما قدم في جميع اقطار الوطن العربي ولا زالت مصر أكبر دوله عربية وأكثر دولة غنية بالمواهب والمشاهدين لكنها تقدم عرضين فقط طوال العام فما بال الاقطار العربية الاخرى...

<u>س٣ : لماذا فشل مسرح الطفل في معظم أقطار الوطن العربي؟؟؟</u>

- إن مسرح الطفل هو الباب السري الذي يدخل الفاشلون منه. ممثل فاشل

يصبح مخرجاً أو مؤلفاً شاعر فاشل يتحول مخرجاً أو مؤلفاً كل هذا أدى بنا إلى إفشال مسرح الطفل خاصة وان المؤلفين الكبار يبتعدون عنه بسبب الميزانيات الهزيلة والمكافئات الاكثر ضعفاً وهروب النجوم الكبار من هذه الرسالة الانسانية الكبرى علماً ان الغرب يقوم كبار النجوم بها فمثلا (يول برنير) قدم مسرح للأطفال في امريكا عدة سنوات وكانت هناك تجربة قام بها المنتج (عصام إمام) مع المخرج المبدع (خالد جلال) بنجوم كبار لكن التجربة فشلت بسبب ارتفاع سعر التذكرة وضعف دخل الفرد المصري في مصر ويظن بعض الاغبياء من المنتجين والمسئولين ان الأطفال يقبلون أي فن وأي تهريج وليس لهم ذائقة فنية وأدبية وذوقية وهذا ظن باطل وغبي...

- س٤ : أستاذ هل لك أن تحدثنا عن العنف فى الطفولة ولعب وفنون الأطفال الآن؟

- العنف ظاهرة إنسانية نشأت مع الإنسان الأول طبقاً لقانون البقاء للأقوى ثم تطور هذا العنف واتخذ أشكالاً مختلفة.. عنف سياسى، عنف اجتماعى، عنف إيدولوجى (نتيجة التعصب) وفى الوطن العربى ظهر العنف مع القبائل العربية البسيطة نتيجة احتكاكات وأسباب تافهة، حيث تمت حروب طويلة بسبب سباق ناقة أو كبوة حصان فى السباق.. وامتدت عشرات السنين ومات الآلاف.. كان العنف القبلى شديد الضراوة أو شديد القسوة..

أما فى البلاد الزراعية كان العنف ظاهرة عسكرية ارتبطت بنمو الدولة وتقدمها واطماع الفرعون أو الملك أو الحاكم..

أما الإعلام فقد ظل تابعاً فى عبودية للأقوى وللحاكم وللحكومة بدءاً من شاعر القبيلة حتى قنوات الأخبار الحالية..

كنت أود أن أجيب على سؤالك ولكن كيف أجيب والوطن يعيش واقع يتغير كل يوم بل كل ساعة.. سياسياً واجتماعياً واقتصادياً.. كنت اود أن اتحدث

عن الطفولة والإعلام ولكن أى طفولة وأى إعلام.. والأطفال المشردون من الوطن العربى بالملايين فى أوروبا وفى فلسطين وفى اليمن وفى العراق وفى سوريا.. أى أطفال سأتحدث عنهم والطفل نصيبه فى الإعلام أقل من ١% ومراكز الطفولة أغلبها بل معظمها أو غالبيتها رجال ليس لهم علاقة بالطفل سوى شهادات ورقية غير عملية ولا أنفى وجود مغامرين ورواد فى أدب الأطفال ومسرح الطفل أفنوا حياتهم من أجل الطفل.. وهؤلاء أيضاً غالبيتهم غير مؤهلين علمياً أو ابداعياً لهذا الدور الهام.

إن الدول الكبرى تضع استراتيجيات للطفولة وحمايتها.. والأفكار المتعصبة تهتم بالطفولة تخرج جيلاً متعصباً سواء كانت أفكار دينية أو سياسية.

س٥ : ما دور الإعلام بالنسبة لمسرح الطفل؟ وكيف ساهم في مهمته الثقافية بالنسبة لمسرح الطفل؟؟

- إن الإعلام ساهم بدور كبير فى إهمال الطفل وتقديم نماذج مشوهة له.. ولذلك أخفق فى حمل أى رسالة ثقافية أو دينية أو ايدولوجية.. أو سياسية أو أخلاقية.. فكم فيلماً ينتج فى العام للأطفال ؟؟!

وكم مسرحية تنتج فى العام للأطفال ؟!

وكم برنامجاً يقدم للأطفال فى التليفزيون كل يوم ؟!

وكم أغنية تنتج للأطفال فى العام؟!

وكم كتاباً ينتج للأطفال فى العام؟؟!

وكم ميزانية البرامج الموجهة للأطفال والتى جعلت الفنانين الكبار يهربون من تقديم أعمال للأطفال.. إننا فى كارثة فكرية وايدولوجية فلا توجد استراتيجية للطفل ولا توجد برامج وخطط ولا توجد ميزانية.

إن الطفل العربى يتيم إعلامياً.. هو ابن الصدفة.. قد يجد كتاباً أو يجد فيلماً أجنبياً فى قناة أطفال.. أو يجد أغنية تخصه وتتحدث عنه أفراحه وأحلامه وعالمه الطفولى.

س ٦ : ما دور المؤسسات فى الوطن العربى والتى باتت مغيبة عن استراتيجيات وزارات الثقافة والإعلام والحركة الفنية بشكل عام.؟

- **إن الأمة العربية تعيش مرحلة الخراب الجميل حيث يبدو أن كل شئ على ما يرام والحقيقة ليس هناك أى شئ على ما يرام. فالسوس قد نخر عصا سليمان.. وسليمان هو الوطن العربى وقد مات سليمان واقفاً متكئاً على عصاه والكل لا يدرى أنه قد مات حتى الجن غاب عنه فهم حالة الوفاة.**

س ٧ : ترى هل نعلن بصراحة ووضوح أننا قد نسينا الأطفال وتركناهم عرضة للتعصب الدينى والتطرف الفكرى والأخلاقى والاجتماعى وأن سليمان قد مات ؟

- **فى البدء كانت الكلمة.. والكلمة فن وخلق كما قال عبد الرحمن الشرقاوى وما الله سوى كلمة وما عيسى سوى كلمة ألقاها الله على مريم، ولكن أهل الفن والتربية قد ابتذلوا الكلمة بشكل يثير الشفقة والعجب إن الكلمات المطبوعة والمسموعة والمقروءة والمرئية الغالبية العظمى منها خارج إطار التاريخ.**

ماذا يحدث فى المجتمع العربى منذ نصف قرن أو يزيد جاء تقسيم سايكس بيكو السياسى لوطن متهالك فى الأساس.. متنازع على الكلأ والماء ووهم أننا خير أمة أخرجت للناس.. ففى المجال السياسى تم التقسيم، والحرب العالمية الثانية وقبلها الأولى كل الفنون تكالبت أو وضعت نفسها فى خندق الدفاع عن الوطن تحت شعار الأرض هى العرض، هذا ما كان فى القرن الماضى (القرن العشرين) خرج جيل يرى العنف السياسى تحت شعارات تحرير الأرض – تحرير الإنسان – تحرير فلسطين – مقاومة الاستعمار – الخلافة الإسلامية – القومية العربية – كل هذه الإشكاليات أو الاطروحات التى قدمت فى شكل فنى وأدبى (قصة – مسرحية – قصيدة – فيلم – مسلسلاً تليفزيونياً أو إذاعياً) فما بين المرئى والمقروء والمسموع كانت نغمة واحدة سائدة تملك من الحماسة الكثير وتملك من الفكر القليل، فالأفكار البريئة الحسنة لا تصنع شعوباً كبيرة ولا تدخل المستقبل، فعانينا ما عانينا

أشكال العنف المجتمعى المختلفة.
والطفل العربى شاهد ومازال يشاهد كل يوم على شاشات التلفاز الأحداث السياسية أو يشاهدها على أرض الواقع.....

س ٨ : كيف نقسم وضعية الطفل العربى ؟

- الطفل العربى يمكن تقسيمه إلى عدة أنواع منها :

١- أطفال الطبقة الارستقراطية أو البرجوازية الكبرى وهؤلاء لهم مدارسهم الخاصة للغات والتعليم الأميريكى والأوروبى وهو مغترباً ثقافياً وفنياً عن وطنه فكل مشاريعه ومشاهداته هى برامج أجنبية عن وطنه العربى وهذه البرامج ليست كلها سيئة وليست كلها حسنة لكنها برامج ثقافية وفنية نتاج مجتمعاتها الغربية ولذلك يعيش الطفل حالماً بالسفر إلى الغرب كارهاً وطنه نافراً من كل أقرانه فى المجتمع الذى يعيش فيه. ويلاحظ ان هذا الطفل يحمل برامج أجنبية على اللاب توب أو الموبايل ولا يتعامل مع البرامج العربية إن وجدت فهى سطحية وسخيفة فى أغلبها. حتى الكتب التى يقتنيها هى قصص أجنبية من المكتبات لا تمت للتراث العربى ولا الإسلامية والمسيحى ولا الشرق أوسطي فهنا يمارس عليها العنف الناعم ثقافياً وهو أخطر أنواع العنف التى يتعرض لها الوطن العربى حالياً تتعرض لها الأمة العربية والإسلامية حيث أن الأفق مسدود ومشتت نتيجة التعصب الدينى لكل أصحاب الأديان الثلاثة الأكثر قوة على الأرض.. والقوى الناعمة الثقافية المدمرة المكبلة للطفل، والتدمير لا يعنى هنا التعنصر فى الثقافة العربية بقدر ما يعنى التعنصر للحلم العربى بأن يتحرر من تخلفه وعبوديته المختارة.

٢- أما النوع الثانى من الأطفال فهم أبناء الطبقة الوسطى التى هى عمود المجتمعات والتى تتعرض إلى التنكيل والسحق والانهيار الاقتصادى تحت وطأة وأقدام الرأسمالية المالية المتوحشة الجاهلة، والتى لا تنتمى أصلاً إلى مفهوم الراديكالية أو الليبرالية أو الرأسمالية الوطنية، والطفل من هذا النوع ابن الطبقة المتوسطة محاصر بثلاث قضايا :

أولاً : التعليم من حيث المدرسة والدروس الخصوصية.

ثانياً : الصراع اليومى الأسرى بسبب الاحتياجات الاقتصادية التى تحتاجها الأسرة وقد يلجأ الأب أو الأم إلى نوع من العنف كرد فعل على الحالة الاقتصادية المنهارة أو التى تحاول أن تتشبث بالبقاء دون أن تسقط فى شبح الفقر وابن هذه الطبقة يعيش يومياً صراع اجتماعى ويرى بعينيه العنف الاجتماعى والحوادث بين الجيران والأهل وأصدقاء العائلة وهذا الطفل ابن الطبقة المتوسطة ليس له من يعبر عنه ثقافياً ولا أدبياً فهو ملقى فى احضان المجتمع ناقماً أحياناً على أطفال الطبقة الرأسمالية ومستفزاً من أطفال الطبقة الدنيا (المعدومة).

٣- أما الطبقة الدنيا (أو الفقراء) فهم أبناء الفقراء المعدومين (اللاجئون فى الداخل واللاجئون فى الخارج).. وهم الباحثون عن وطن، عن خبز، عن تعليم، عن شربة ماء نقية، الذين لا يملكون إلا الغضب المكتوم والمقهور، وهؤلاء قدمتهم السينما العربية وخاصة المصرية فى أفلام عدة بصورة جريئة تلقى بالأسئلة دون الأجوبة وتمجد الحل الفردى وذلك باستخدام العنف أسوة بالنموذج الأمريكى القديم فى أفلام الكاوبوى الذى يأتى ويقتل وينتقم ويدمر وللأسف هذه الأفلام حققت نجاحات كبيرة على مستوى نشر الرذيلة وغياب الفضيلة، نشر العنف الاجتماعى وغياب السلام الاجتماعى، وعدم الاقتراب من الوضع السياسى وجعل القضية قدرية وفردية.

٤- أما النوع الرابع هم اطفال الشوارع الذين بلغ عددهم فى القاهرة فقط اثنين مليون طفل وفى مخيمات اللاجئين فى الداخل والخارج نفس العدد تقريباً وهم الذين يمارسون كل أنواع العنف.. فما بالك بأطفال الشوارع فى الوطن العربى. ورغم رسائل الدكتوراة والماجستير فى مراكز البحوث حول هذه المشكلة ورغم الوعود من المسئولين طوال اربعين سنة وحتى الآن لم تحل المشكلة وخرج أجيال جديدة والعدد فى تزايد. عن أى إعلام وفن إذاً يمكن

أن نتحدث.. إن تشارلز ديكنز الكاتب الانجليزى عندما كشف القناع عن قضية أطفال الشوارع فى لندن قامت الدنيا ولم تقعد.. البرلمان، الأحزاب، الساسة، رجال الأعمال، ونحن فى وطننا العربية لدينا دولة اسمها (أطفال الشوارع) وهم الذين خلقوا فناً جديداً يمجد فى طفل الشوارع ويجعله بطلاً والمخلص الاجتماعى أو الشارع، فظهرت أفلام عديدة (ابراهيم الأبيض، عبده موتة، كلاشيبنكوف) فالمجد للعنف على الشاشات واختفت قضايا الطفل عموماً..

٥- ماذا حدث فى مصر كنموذج للعنف الاجتماعى عند الأطفال من حيث المجال الفنى والتربوى أما فى المجال التربوى اختفت حصص التربية الرياضية من الغالبية العظمى من المدارس فلم يعد هناك مكاناً لممارسة النشاط الرياضى ككرة القدم والكرة الطائرة والسلة وغيرها من الألعاب، وهنا اصبحت هناك طاقات مكبوتة داخل نفوس هؤلاء الأطفال.

اختفت أيضاً حصص الموسيقى فى المدارس بل تكاد تكون معدومة بسبب أن الموسيقى تحتاج إلى امكانيات متعددة غرف التدريب ومدرس الموسيقى وآلات موسيقية متعددة ولذلك اختفت الناحية الفنية عند الأطفال.

المسرح المدرسى لم يعد له وجود إلا على الورق ينحصر ما بين عام وعام ويقل عدد المتسابقين فى المدارس المختلفة والسبب أن ميزانية المسرح تكون عرضه للسلب والسرقة من بعض المسئولين عن المسرح المدرسى.

وفى ظل غياب استراتجية المسرح المدرسى على مستوى الوطن العربى والاستهتار والتجاهل الحكومى للمسرح المدرسى والذى يعد اللبنة الأولى لاكتشاف المواهب والدفاع عن المستقبل الفنى والثقافى والأدبى حين يكتشف الطفل المسرح فى المدرسة.. يكتشف أن هناك ما يسمى بالنص المسرحى والمخرج المسرحى والإضاءة المسرحية ويتقمص شخصية ويتفاعل ويشارك مع الجمهور فبعض القادة العرب تخرجوا من المسرح المدرسى حيث تعلموا به الخطبة وفن الالقاء والتفاعل مع الجماهير.

س ٩ : ما رأيك بمسرح الطفل والدولة.. ؟

- إن مصر كنموذج هى أول دولة فى الوطن العربى قدمت مسرحاً خاصة للطفل (محترف) حيث يتم قطع التذاكر والحضور للعرض المسرحى وكان هذا فى الستينيات فى عهد المشروع الناصرى الذى كان يهدف إلى ترسيخ مبادئ الحرية والاشتراكية والوحدة ووطن عربى واحد من المحيط إلى الخليج.. شعب واحد.. أمة واحدة.. فلزم الأمر أن يكون هناك اهتماماً بالطلائع والطفولة والمسرح جزء منها.. ولكن هذا المشروع استهدف من المتعصبين والمتشددين والجهلاء وعندها اوقف المشروع وبعد ذلك بسنوات عادت فرقة مسرح الطفل فى مصر ولكن الوقت قد فات فلم يكن هناك مشروعاً قومياً فقد جاء عصر الانفتاح الذى يعتمد على التجارة المفتوحة بلا قيود وعلى الشطارة والفهلوة وليس الكفاح والجد، ودخلت المدارس الخاصة الأجنبية من كل لون وصوب وكان هدفها الكسب التجارى وليس بناء البشر فقد تخلت الدولة فى عصر السادات عن بناء الطفولة والبشر فأخذت البرامج والمسرحيات الخاصة بالطفل تنحصر تدريجياً من خارطة الأعلام المصرى بل من المضحك المبكى أن شركة كبرى مثل صوت القاهرة التابعة للدولة والتى تهتم بانتاج مسلسلات للأطفال كانت تنتج فى العام الواحد ست مسلسلات وتدفع للمؤلف والممثل والمخرج نصف الأجر لأنها للأطفال.. وهذه نكتة وسخافة فكرية والغريب فى الأمر أن فى كل عام تخرج ست مسلسلات للأطفال لا تعرض على الشاشة تظل حبيسة المخازن والأغرب أن الدول العربية أثناء التسوق وشراء الأعمال لا تطلب مسلسلات أو برامج للأطفال وكأن الطفل العربي ليس له ولياً ولا راعياً ولا من يهتم به هو طفل يتيم اعلامي غريب فى وطنه.. يبحث عن نفسه فلا يجدها.

وفى المسرح ظل الحال وحتى الان أن يقدم عرض للطفل فى كل عام مرة واحدة يكلف به المخرج الكبير (فلان الفلانى) ويحضر بعض النجوم وتقدم مسرحية امام سيدة مصر الأولى لمدة ليلة واحدة فى ٣٥ دقيقة تتكلف هذه

المسرحية ما يعادل ميزانية هيئة المسرح (عشر فرق مسرحية) فى عام كامل أى أصبحت احتفالية مسرحية أمام سيدة مصر الأولى من كل عام مثل احتفالية وزارة الداخلية كل عام، واحتفالية العيد الوطنى لكل عام، مثل احتفالية الحرب والسلام، فأصبح الطفل احتفالية يوم واحد فى العام.

<u>س ١٠ : ما حال مسرح الطفل بالوطن العربى.؟</u>

- **حاول بعض المخلصين فى الأقطار العربية الكفاح من اجل مسرح الطفل وخاصة فى المملكة الأردنية الهاشمية على سبيل المثال لا الحصر تجارب لينا التل (الدراما فى التعليم)، وتجارب سمر دودين، وتجارب نعيم حدادين، وعلى الجراح، وعصمت فاروق، وسمير الخوالدة. وأيضاً خالد المسلمانى، وكذلك قدم المخرج/ قاسم محمد فى العراق تجربة والمخرج/ محمود أبو العباس تجربة والمخرج/ عزيز خيون تجربة، وفى سورياً تقدم البعض بعدة تجارب مهمة وفى مقدمتهم الفنان/ دريد لحام حيث قدم أيضاً سينما للأطفال وكانت تجربة ناجحة جداً لكنها لم تلق الدعم الحكومى والمؤسساتى، وكذلك فى الجزائر أيضاً هناك تجارب لمسرح الطفل ورجال ونساء وهبوا أنفسهم لمسرح الطفل فى المغرب وفى تونس وفى كل الأقطار العربية وخاصة الكويت التى نجحت فى ترسيخ موسم مسرحى لمسرحيات الأطفال منها تجارب عبد الرحمن عقل وهدى حسين والمسرح الشعبى وفؤاد الشطى فى المسرح العربى ولكن تبقى عواطف البدر ومنصور المنصور المؤسسة الأولى التى وهبت المسرح الكويتى هذا الوافد الجديد وهو مسرح الطفل ليكون مسرحاً متقدما فنياً وعلامة من علامات الخليج وبدأت هذه الفرقة بنص للأطفال للكاتب الكبير محفوظ عبد الرحمن وهو السندباد البحرى كما ساهمت شخصياً فى ثمان مسرحيات لفرق مختلفة فى الكويت.**

وفى الكويت كان يقدم فى وقت واحد ثلاث أعمال على ثلاث مسارح مختلفة يقوم بها كبار النجوم وأسعار التذاكر أعلى من أسعار القطاع الخاص للكبار، لكن التجربة الكويتية التى قادتها السيدة/ عواطف البدر مثل التجارب الأخرى واجهت حرباً خفية فتقلصت وتقلصت وتقلصت.....

- وبعد كل هذا وذاك والأمنيات والتصورات التي تميزت بها حول تنظيرنا بخريطة مسرح الطفل في مصر خاصة والوطن العربي عامة وإجاباتك التي سلطت الضوء على الطفل والعنف والإهمال تبقى كلماتك علامات متميزة في مسرح الطفل المعاصر وركائز للتقنية والابداع سواء كان ذلك الإبداع معرفياً أو فكرياً أو جمالياً ويبقى الأستاذ السيد حافظ قطب من الأقطاب الفكرية والمشاريع الابداعية دون منازع رغم انك لم تحظى بالحظ الوافر والتكريم من قبل الدولة والامة العربية لكنك في قلوب الفنانين الشرفاء العرب جميعاً اضحيت اليوم أحد المصادر الاساسية في تدريس المسرح بل صارت نصوصك مواد تدرس أكاديمياً في جامعات الوطن العربي كالجزائر والمغرب....فمن المؤكد تحدث زوبعة هنا وهناك وما هذا الحوار الا نقطة في بحر من فكرك وابداعك وما هذا الحوار الا من فيض اجاباتك الغنية بالفكر والابداع والحرص على التطور والتجديد ولذلك يستحسن استحضار تجلياتك وافكارك واستقراء نصوصك المسرحية وارساء الاصالة الفكرية التي تساهم في تحرير المسرح من الاهمال والانقراض واكتشاف الطاقات الشبابية ودعمها في تطوير إمكانياتهم الفنية في كتابة النصوص المسرحية تمثل ذلك بالورشات العملية لكتابة المسرح التي أقمتها في القاهرة والاسكندرية..... أطال الله عمرك أستاذنا العبقري (السيد حافظ)...

<u>السؤال الاخير؟؟؟؟</u>

<u>ختاماً أستاذنا المبدع والأسطورة وعبقرية الكلمة وجمال الحرف والذوق الأدبي.. كلمة تتمنى أن تقولها؟؟؟</u>

كلمة الختام!!

إن الإعلام العربى هو المسئول الأول عن هروب الأطفال إلى الأفكار السيئة وثقافة الموت، هنا كما حددتها الأمم المتحدة من الميلاد حتى ٢١ عاما هؤلاء الذين انضموا إلى داعش من الأطفال لاستخدام العنف تبعاً لثقافة الموت ذنبهم وجريمتهم فى رقبة الإعلام العربى ووزارات الثقافة، إن داعش التى تضم الشباب والأطفال وتمنحهم اسبوعياً ٢٥٠ دولار لم يدعمها، إلا التجاهل الاعلامى والثقافى والعمل على الخطاب الأيدولوجى للأطفال هذا ما جنته أيادى الأعلام العربى فهذا المهمل يعود إلينا موتاً وخطراً.

ولله الأمر من قبل ومن بعد...

أجرى اللقاء الكاتبة والناقدة العراقية

نـجاة صادق الجشعمي

نبذة عن الكاتبة / نـجاة صادق الجشعمى

- **من مواليد البصرة – العراق**
- **عملت بسلك التدريس فى وزارة التربية والتعليم**
- **حصلت على رسالة الدكتوراة من الجامعة الأمريكية فى التاريخ.**
- **تكتب الشعر ولها ديوان بعنوان :** "لست مؤهلة للعشق"
- **تكتب دراسات حول الأدب والمسرح العراقى ونشرت فى عدة صحف أهمها جريدة "مسرحنا" جمهورية مصر العربية.**
- **صدر لها كتابان بعنوان :**
  " التشظى وتداخل الأجناس الأدبية فى الرواية العربية".
- **لها تحت الطبع عدة كتب منها : التجريب فى المسرح العربى" "دراسة فى المسرح المصرى" التنوع الدلالى فى مسرح الطفل ما بين التناص والتراث والإخراج "**
- **لها تحت الطبع " شذى سالم نجمة العراق"**
- **لها تحت الطبع " عواطف البدر رائدة مسرح الطفل فى الكويت"**

" ملحقات "

١ـ مسرحية سندريلا (١٩٨٣) تأليف : السيد حافظ

على مسرح عبد العزيز المسعود بكيفان ١٢ اكتوبر ١٩٨٣
إعداد : عواطف البدر – إخراج : منصور المنصور
تأليف الأغانى : فلاح هاشم – التوزيع الموسيقى : شعبان ابو السعد
الألحان : طالب غالى – الرقصات : د. حسن خليل
الديكور : مصطفى عبد الوهاب – مساعد مخرج : أسمهان توفيق
بطــولة :
هدى حسين – انتصار الشراح – أسمهان توفيق – حسين المنصور

٢ـ مسرحية (الأميرة حب الرمان وخيزران)

تأليف : السيد حافظ
إخراج الدكتور/ حسام عطا
انتاج البيت الفنى للفنون الشعبية (عبد الغفار عودة) ١٩٩٦
بطولة : مى عبد النبى – أحمد الحجار
ألحان : أحمد الحجار
قدمت على مسرح الحديقة الدولية بالسيدة زينب فى مكان مفتوح على ثلاث جهات من الحديقة.

٣ـ سندريلا والأمير أو حذاء سندريلا

إخراج : د. دخيل الدخيل ١٥ ديسمبر ١٩٨٦

تأليف الأغانى : فايق عبد الجليل – ألحان : عبد الله الراشد

توزيع موسيقى : حسين أمين – الأزياء : رجاء البدر

مكان العرض / مسرح كيفان

بطولة : ابراهيم الحربى – أحمد الصالح– زهير الخارجى– مريم الغضبان
عبد الإمام عبد الله – جاسم الصالح – عبير الجندى

٤ـ مسرحية الشاطر حسن

تأليف : السيد حافظ
إخراج : أحمد عبد الحليم
توزيع موسيقى : حسين أمين
الألحان : غنام الديكان وعبد الله الراشد
ديكور : ماجدة سلطان
أزياء : عبد القادر السعدى
بطولة : عبد الرحمن عقل – محمد جابر – كاظم القلاف – استقلال أحمد – عبد الناصر درويش – هدى حمادة – باسم عبد الأمين – محمد كاظم – فتحى القطان – خليل فرج.

٥ـ مسرحية سندس

تأليف السيد حافظ
إخراج محمود الألفى – ١٧ أغسطس ١٩٨٥
على مسرح كيفان (عبد العزيز المسعود)
أغانى : فلاح هاشم – ألحان : طالب غالى
التوزيع الموسيقى : صلاح عثمان
بطولة : هدى حسين – زهرة الخارجى – محمد السريع – ثائر شامل عبد الإمام عبدالله – ماجد سلطان – محمد حسين – سحر حسين

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ وأهم أعماله فى المسرح والرواية

- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦/ كلية التربية.
- أخصائي مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحي بمصر عام ١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبي مؤسسة الصدي ٢٠٠٦- ٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبي مؤسسة الصدي ٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مستشار إعلامي دبي مؤسسة الصدى (٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربي للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.

عرض له في مسرح الطفل

- مسرحية سندريلا (الكويت–سلطنة عمان–البحرين) ١٩٨٣ إخراج /منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن (الكويت–دبي–أبو ظبي) ١٩٨٣ إخراج /أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت–البحرين–قطر) ١٩٨٥ إخراج /محمود الألفي.
- مسرحية على بابا (الكويت – دبى) ١٩٨٥ إخراج / أحمد عبد الحليم.
- مسرحية أولاد جحا (الكويت – البحرين) ١٩٨٦ إخراج / محمود الألفي.
- مسرحية حذاء سندريلا(الكويت – بغداد) ١٩٨٧ إخراج /دخيل الدخيل.
- مسرحية بيبى والعجوز (الكويت – بغداد) ١٩٨٨ إخراج / حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت) ١٩٨٩ إخراج / محمد سالم.
- عنتر بن شداد (الكويت) ١٩٨٩ إخراج / أحمد عبد الحليم.
- مسرحية أولاد جحا (مصر) ١٩٨٩ إخراج / المؤلف.
- مسرحية سندس ١٩٨٩ إخراج / خمسة مخرجين.

- مسرحية حكاية لولو وكوكو ١٩٩٠ إخراج / المؤلف.
- مسرحية قميص السعادة – القاهرة ١٩٩٣ إخراج / محمد عبد المعطى
فرقة تحت١٨/ القطاع الاستعراضـــي ١٩٩٦ إخراج / حسام عطا
بطولة
وجدى العربي–عبد الرحمن أبو زهرة
عائشة الكيلانى–علاء عوض
- مسرحية حب الرومان وخيرزان (القاهرة)
- فرقة تحت ١٨ القطاع الاستعراضي..
بطولة/ مي عبد النبي ـــ لمياء الأمير
محمد عبد المعطي ـــ أحمد الحجار.
- مسرحية (سفروتة في الغابة) ١٩٩٨ إخراج/د. محمد عبد المعطي
من إنتاج المؤلف .. وتم عرض المسرحية في (مهرجان قرطاج المســرحي بتونس) بطولة / وفاء الحكيم ـــ محمد عبد المعطي
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام١٩٨٠.
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر ٢٠١٥
- كتب عنه أكثر من ٥٢ رسالة جامعية بين مشروع تخـــرج أو ماجســـتير أو دكتوراة
- كتب ٧ روايات
١– مسافرون بلا هوية
٢– نسكافيه
٣– قهوة سادة
٤– كابتشينو
٥– شاى أخضر – شاى بالياسمين
٦– كل من عليها خان
٧– حتى يطمئن قلبى

مشاريع السيد حافظ الفنية للمسرح

وهى حوالى ١١٠ مسرحية وهى كالتالى
كتب للمسرح والتراث العربي مشروعاً يتضمن المسرحيات التالية للكبار
١) قراقوش والأراجوز
٢) ملك الزبالة

٣) ليلة سقوط صقلية
٤) ليلة اختفاء الحاكم بمر الله
٥) ليلة اختفاء فرعون موسى
٦) الآمر بأحكام الله
٧) الحاكم بأمر الله
٨) ليلة اختفاء اخناتون
٩) العالية والأمير العاشق
١٠) الظاهر بالله
١١) ظهور واختفاء أبي ذر الغفارى
١٢) حدث فى مدينة الزعفران
١٣) عبد الله النديم
١٤) أسد الفرات

كتب مشروعا للمسرح الكوميدي يحتوي

١) الغجرية والسنكوح
٢) وسام من الرئيس
٣) رحلات ابن بسبوسة
٤) انا ما ليش حل
٥) عريس الغفلة
٦) حكاية الفلاح عبد المطيع
٧) حكاية مدينة الزعفران
٨) الحوش
٩) الراجل اللى لعبها صح
١٠) امسكوا سالم حشيشة
١١) ملك الزبالة
١٢) حرب الملوخية

كتب مشروعا مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف تضمن

١) رجال في معتقل
٢) يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين
٣) والله زمان يا مصر
٤) الأقصى فى القدس يحترق
٥) أحبك يا مصر

كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات

١) سندريلا
٢) الشاطر حسن
٣) أبو زيد الهلالى
٤) سندريلا والأمير
٥) سندس
٦) على بابا
٧) أولاد جحا
٨) بيبى والعجوز
٩) سندباد سواح فى البلاد
١٠) قطر الندى
١١) عنتر بن شداد
١٢) فستق وبندق
١٣) القطة يويو
١٤) أحلام بابا نويل
١٥) حمدان ومشمشة
١٦) سفروته فى الغابة
١٧) حب الرمان وخيزران
١٨) الوحش العجيب

قدم مشروعا للمسرح التجريبي به

١) كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى
٢) حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث
٣) هم كما هم ولكن ليسوا هم
٤) علمونا أن نموت وأن نحيا
٥) الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
٦) حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان
٧) حبيبتى أميرة السينما
٨) إشاعة ومسرحيتان هما

٩) أجازة بابا
١٠) الميراث
١١) سيمفونية المواقف ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى
١٢) إيقاع في رحم الكلمات العذرية
١٣) نغم فى الحلم الفوضوى
١٤) تقسيمات مختزنة للشمس
١٥) سقوط حضارة لوط
١٦) الخادمة والعجوز (٦ مسرحيات تجريبية)
١٧) المفتاح
١٨) الخلاص يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف
١٩) سيزيف القرن العشرين
٢٠) الأشجار تنحنى أحيانا (مسرحيات تجريبية) وهى
٢١) رجل ونبى وخوذة
٢٢) امرأة وزير وقافلة
٢٣) طفل وقوقع وقزح
٢٤) لهو الأطفال فى الأشياء شيىء
٢٥) تكاثف الغثاثة على الخلق موتا
٢٦) خطوة الفرسان فى عصر اللاجدوى.. كلمة
٢٧) محبوبتى محبوبتى قمر الخصوبة فى شرنقة حبنا ميلادا
٢٨) تعثر الفارغات فى درب الحقيقة.. بحث
٢٩) ياله من عالم مظلم بارد متخبط
٣٠) بوابة الميناء
٣١) قدمت مشروعا للمسرح النسوى يحتوى على (٥) مسرحيات للنساء تحت عنوان اكسبريسو ومعها
٣٢) امرأتان
٣٣) ليلة ليلاء
٣٤) ليلة الخميس
٣٥) ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله
٣٦) ليلة اختفاء إخناتون
٣٧) ليلة اختفاء فرعون موسى
٣٨) مسرحية حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث

٣٩) المنشار
٤٠) إشاعة
٤١) التحقيق
٤٢) صراع الألوان مشروع مسرحيات قصيرة جدا يضم ٣١ مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة

أخراج للمسرح

- مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام ١٩٧٠ من بطولة ٢٥ طفل وطفلة (أصغرهم ٦ سنوات وأكبرهم ١٢ سنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال ٤٠ طفل وطفلة) المسافر ٦ شخصيات والراكب ٦ شخصيات عشرى السترة ١٠ شخصيات.
- (الحبل) يوجين أونيل ١٩٦٨ بطولة مهدى يوسف (المؤلف الشهير الحالى) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.
- الزوبعة لمحمود دياب، كلية التربية عام ١٩٧٣.
- الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة ١٢٠ ممثل وممثلة من الشباب.
- آه يا وطن ١٩٧٣ قصائد سيد حجاب، مجدى نجيب،عبد الرحمن الأبنودى – فؤاد حداد.
- حديقة الحيوان لإدوارد أولبى ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا حالياً، صفاء غراب قصاص معروف حالياً.
- كوكو ولولو، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج خاص.
- أولاد جحا، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج قصر ثقافة مصطفي كامل.
- نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ عن مسرحية (جواز سفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.

أسس جماعات تجريبية للمسرح

- فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان/ فاروق حسنى وزير الثقافة السابق، ود/ مصطفي عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلي الجندى ومحمد نوار وقد أخرج يوسف عبد الحميد مسرحية كبرياء التفاهة

فى بلاد اللامعنى بطولة مسعد خميس ونازك ناز ومسرحية سيزيف بطولة على الجندى..ومسرحية إيقاع فى رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور

- جماعة المسرح الطليعى التى قدمت مسرحية (آه يا وطن) لمدة ١١٠ يوم وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضاً متواصلاً دون أجازة – عام ١٩٧٣.

أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات

م	المكان	المسرحية	المخرج	سنة العرض
١	بيت ثقافة أبو تشت	رحلات ابن بسبوسة	فريد عبد الحميد	١٩٩٤
٢	بيت ثقافة السنبلاوين	رحلات ابن بسبوسة	رجائي فتحي	١٩٩٥
٣	قصر شبرا الخيمة	ملك الزبالين	محمد الخولي	١٩٩٦
٤	ميت غمر	ملك الزبالين	علي عزب	١٩٩٦
٥	العائم	ملك الزبالين	محمد الخولي	١٩٩٦
٦	القليوبية	ملك الزبالين	ماهر سليم	١٩٩٦
٧	أبو حمص	قراقوش والأراجوز	سيد هنداوي	١٩٩٧
٨	العريش	النديم	عبد الستار الخضري	١٩٩٧
٩	غزل المحلة	خطفوني ولاد الإيه	مجدي مجاهد	١٩٩٧
١٠	بلبيس	رحلات ابن بسبوسة	إبراهيم شكري	١٩٩٧
١١	المسرح العائم	قراقوش والأراجوز	محمد الخولي	١٩٩٧
١٢	بيت منشية ناصر	عاشق القاهرة	أحمد عبد الباقي	١٩٩٨
١٣	قصر	حكم قراقوش	أسامة شفيق	١٩٩٨
١٤	بيت النصر	ملك الزبالين	فوزي شنودة	١٩٩٩
١٥	أبو حمص	ملك الزبالين	عادل شاهين	٢٠٠١
١٦	الجيزة	حرب الملوخية	أشرف فاروق	٢٠٠٢
١٧	أبنوب	حرب الملوخية	عادل بركات	٢٠٠٢
١٨	الغنايم	وسام من الرئيس	محمد المصري	٢٠٠٤
١٩	زفتى	وسام من الرئيس	السيد الحسيني	٢٠٠٤

أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح

١) بنطلون روميو تأليف ابو السعود الأبيارى

٢) الغربان – تأليفه

٣) مسافر بلا متاع لجان انوى..

٤) الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودى

٥) شرق المتوسط لمحمود درويش

٦) الزوبعة لمحمود دياب

٧) الحبل لجان انوى

٨) حديقة الحيوان لادوارد اولبى بطولة أحمد آدم

٩) هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدى يوسف المؤلف الشهير حاليا مؤلف يوميات ونيس

١٠) ليالى الحصاد لمحمود دياب

١١) أحبك يا مصر تأليفه

١٢) سندس تأليفه

١٣) الخطوبة لتشيكوف

١٤) المخبأ تأليفى

١٥) والله زمان يا مصر تأليفه

١٦) أحبك يا مصر تأليفه

١٧) مصطفى كامل تأليفه

١٨) عبد الله النديم تأليفه

١٩) مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة ٣٠ طفلا ألحان حمدى رؤوف

٢٠) أولاد جحا تأليفه

٢١) ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات

الأستاذ عادل شاهين
الأستاذ محمد غباشى النجم المعروف الآن
المخرج ناجى أحمد ناجى
المخرج سيد شعبان
المخرج رمضان عبد الحفيظ

أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون

أحمد عبد الحليم أخرج ٤ مسرحيات
محمود الألفي مسرحيتان
مجدى عبيد مسرحيتان
فاروق زكى مسرحية
دكتور محمد عبد المعطى مسرحيتان

دكتور حسام عطا مسرحية
فاروق زكى مسرحية
سمير حسنى مسرحية
محمد متولى مسرحية
عبد الرحمن الشافعى مسرحية
أشرف فاروق مسرحية
أحمد إسماعيل مسرحية
سمير زاهر مسرحية
عادل شاهين مسرحية
أسامة شفيق مسرحيتان
مجدى مجاهد مسرحينان
محمد سالم مسرحية
علي سرحان مسرحية
عباس أحمد مسرحية
إميل شوقي مسرحية
بالإضافة لحوالي ٣٠ مخرجا من أشهر مخرجى المحافظات

أخرج مسرحياته من العراق الأساتذة

د وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
دكتور سعدى يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع
دكتور عباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران
دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبي ذر الغفارى

من الكويت أخرج مسرحياته

منصور المنصور (مسرحية سندريلا)
دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثانى)
د حسين مسلم (مسرحية بيبى والعجوز)
عبد الله عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبدالمطيع)

أشهر من أخرج له فى الإمارات

جاسم عبيد الساحر حمدان

أشهر من أخرج له من تونس

الطيب السهلى المخرج التونسى أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع مرة فى فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جالزة افضل عرض ٢٠١٠ ومرة فى تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله المسرحية

- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت – دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب–المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤– الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.
- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ – سميرة أوبلهى – مكناس المغرب ١٩٨٦–الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.
- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ– موسكو– تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربي – صليحة حسنى– بحث– كلية الآداب والعلوم الإنسانية – المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.
- كتاب الفلاح في المسرح العربي – نموذجا حكاية الفلاح عبدالمطيع – للسيد حافظ – خديجة الفلاح – جامعة محمد الأول –المغرب الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.
- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ – نموذجا ظهور واختفاء أبي ذرالغفارى–منصورية مباركى – وجدة – المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٩.
- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ –نموذجا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب – المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٩٠.
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربي. السيد حافظ نموذجا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد – المغرب ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب– نموذجا– عائشة عابد – جامعة محمد الأول –١٩٩١.
- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجا على بابا– نزيهة بن طالب (الناشر – العربي للتوزيع).

- مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجا " مسرحية الشاطر حسن " فاطمه حاجى – المغرب ١٩٩١.
- التجريب والعبث في المسرح العربي من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ – حليمة حقوقى ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجا ١ " حبيبتي أنا مسافر و القطار أنت و الرحلة الإنسان " ١٩٩٢-١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
- المسرح السياسي عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول _ وجدة _ المغرب _ ١٩٩٦.
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦-١٩٩٧. (المغرب).
- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بنيونس الهواري ١٩٩٩-٢٠٠٠ (المغرب).
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية "سندريلا والأمير ــ وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة.
- جامعة محمد بن الله – فاس – المغرب ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- المسرح التجريبي عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للسيد حافظ – نموذجا – فاطمة زكاوي ٢٠٠٢-٢٠٠٣
- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكاية الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ ــ سناء جلال أحمد علي – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – جمهورية مصر العربية ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.

من أهم الكتب التى كتبت عن السيد حافظ

السيد حافظ والمسرح التجريبى د. ليلى بن عائشة – جزائرية

دكتور على عاشور الجعفر مسرح الطفل – كويتى

كتاب السيد حافظ ومسرح الطفل – كويتى

الفعل الدرامى فى مسرح السيد حافظ – دكتور مصطفى رمضانى (مغربى) و٦ باحثين معه.

التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ فى المسرواية) د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية

مشـــاركات

- شارك في مهرجان
- قرطاج (تونس)
- بغداد (العراق)
- الأردن
- أبو ظبي
- القاهرة
- الإسكندرية
- مطروح.
- مهرجان بيجاية (الجزائر)
- مهرجان مدينة وجدة المسرحى (المغرب)
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت)

العنوان ١٢ شارع طارق يحيى عبد الغنى – التعاون – الهرم – الجيزة
موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ – ٠١٠٢٠٢٥٥٩٤٧
E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com

الفهرس